

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a)
autor(a), o texto completo desta tese
será disponibilizado somente a partir
de 28/01/2017.

PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

**A FOTOGRAFIA AMADORA E FOTOCLUBISTA NO BRASIL E NO
MÉXICO: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)**

ASSIS
2016

PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

**A FOTOGRAFIA AMADORA E FOTOCLUBISTA NO BRASIL E NO
MÉXICO: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do
título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e
Sociedade).

Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio

ASSIS
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G789n Grecco, Priscila Miraz de Freitas
A fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950) / Priscila Miraz de Freitas Grecco. - Assis, 2016
262 f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. Foto Cine Clube Bandeirante. 2. Fotografia - História. 3. Arte e fotografia. 4. São Paulo (SP) – Clubes. I.Título.

CDD 770.9

*Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.*

Jaime Sabines

*Igor e Rafael: a vocês que trazem
alegria e leveza pra minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelas bolsas concedidas para a realização do trabalho. Através da bolsa PDSE foi possível fazer a pesquisa das fontes mexicanas, fundamental para o desenvolvimento da tese.

Aos funcionários do Departamento de História, da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca da Unesp de Assis pela atenção e dedicação ao trabalho, estando sempre prontos a nos atender em nossas constantes dúvidas.

Ao meu orientador Beto, que me acompanhou desde o mestrado e se tornou minha referência nesse mundo acadêmico, com quem aprendo constantemente o que é ser pesquisadora e professora. Obrigada pelas leituras atentas e críticas, por todas as reuniões/conversas em que me tranquilizava e me fazia acreditar que tudo ia dar certo, pela confiança no meu trabalho. Muito obrigada!

Aos professores Tânia Regina de Luca, Karina Anhezini de Araújo, Carlos Alberto Sampaio Barbosa (Beto) e José Luis Bendicho Beired, que ministraram as aulas da pós-graduação, contribuindo para nossa formação e para o enriquecimento da pesquisa com problematizações, novas perspectivas, bibliografias e discussões nos grupos das aulas. Ao Beto e ao Beired ainda pelo acompanhamento no estágio de docência. A Karina pela participação na banca de qualificação, assim como ao professor Milton Carlos Costa: aos dois, muito obrigada pela leitura atenta e pelos apontamentos que tanto contribuíram para a redação final.

Ao Grupo Temático História Visual, Artistas e Intelectuais, que no ano de 2015 teve seu I Colóquio. São sempre muito prazerosas as discussões e trocas que mantemos além de podermos reencontrar e conversar com amigos: Edméia Ribeiro, Barthon Favatto, Nathally Dias, André Camargo Lopes, Richard André, Fábio da Silva Souza, Igor Luis Andreo, Andréa Helena Puidinger de Fazio. Fábio e Igor: a única de tantas margueritas-pós-aulas-da-pós que tivemos valeu por todas! Igor e Sara: a visita e o carinho de vocês numa época difícil e delicada da minha vida foi muito importante. Nunca vou esquecer. Muito obrigada! Andréa, nossa amizade que começou no mestrado, há oito anos, com as distâncias, as idas e vindas, está cada vez mais consolidada na forma do companheirismo e da parceria. A força que você me deu nos últimos tempos foi imprescindível pra me tranquilizar. Agradeço por tudo e conto sempre com você.

Ao José Luiz Pedro, presidente do Foto Cine Clube Bandeirante, pela disponibilização do material da instituição, pela atenção que sempre me deu nas tantas tardes em que passei na sede do clube, fotografando o *Boletim Foto Cine*. A Thalyta Lima, também sempre solícita, respondendo todos os meus e-mails cheios de dúvidas. Ao Raul Feitosa, fotógrafo associado ao FCCB que em 2013 lançou um livro sobre a história da instituição e que se dispôs a conversar comigo numa das tardes de trabalho. Muito obrigada!

A possibilidade de realizar parte da pesquisa no México e conhecer outra realidade acadêmica foi extremamente enriquecedora. Dessa experiência, além da ampliação da pesquisa, foi possível o convívio e o aprendizado com professores, pesquisadores e fotógrafos que me marcaram profundamente pela generosidade em compartilhar conhecimento e experiência de vida.

À Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) – Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Doctorado en Historiografía e ao corpo docente que me acolheu: Víctor Díaz Arciniega, Álvaro Vázquez Mantecón, Danna Levin Rojo, Saúl Jerónimo, Christian Sperling. Ao professor Víctor Díaz Arciniega, pela disponibilidade em me ajudar em tudo, incluindo de entender e realizar a burocracia acadêmica até conseguir alugar uma casa na Cidade do México: minha família e eu lhe somos muito gratos. A Carmen Nava que

me recebeu em sua casa e me proporcionou uma tarde agradabilíssima conversando sobre fotografia, sobre trabalho, sobre a vida. Ao professor e amigo querido Álvaro Vázquez Mantecón, presente desde meu mestrado, e seus filhos Cecilia e Antonio: foi um grande prazer conviver com vocês em nosso “período mexicano”. Aos colegas do Seminário de Pesquisa coordenado pelo professor Álvaro, que me receberam e se dispuseram a ler meu projeto em português, pontuando e comentando o trabalho com outros olhos, abrindo novas possibilidades: Sol, Juan Alfonso, Adrien, Rafael, Norma.

A José Antonio Rodríguez, Patricia Priego, Natalia e Camilla: vocês são maravilhosos, foi um enorme prazer conhecer e compartilhar tantas histórias com vocês. José Antonio, sua ajuda foi fundamental para o levantamento e organização das fontes no México, desde a disponibilidade de seu acervo particular, os livros que escreveu sobre fotografia mexicana, ao contato inestimável com Rodrigo Moya e com o Seminário do Instituto Mora e seus pesquisadores. Muito obrigada por tudo.

Ao fotógrafo Rodrigo Moya e sua esposa Susan Flaherty, por me receberem em sua casa em Cuernavaca na manhã de uma segunda-feira chuvosa. A visita a seu acervo de fotografias e nossa conversa sobre Ruth Lechuga, clubes de fotografia, fotojornalismo, suas experiências tão variadas no meio fotográfico, coleções de conchas, garrafas, orquídeas e poesias é uma das experiências que guardo com enorme carinho. Pedindo licença para usar uma frase de Álvaro Vázquez Mantecón, conversar com Rodrigo Moya é sentir o coração cheio. Muito obrigada também por isso.

Aos pesquisadores do Seminário do Instituto Mora por me receberem e me ouvirem com tanta atenção, ainda com o prazer da reunião ter sido realizada na inauguração do Café-Galería Dulce Oliva, de Ernesto Peñalosa: Rebeca Monroy Nars, Alberto Del Castillo Troncoso, Gina Rodriguez, Ernesto Peñalosa, Laura Gonzales Flores, John Mraz, Deborah Dorotinsky, Cláudia Negrete, Carlos Córdova, Patricia Massé. Muito obrigada!

A Mayra Mendoza, subdiretora da Fototeca Nacional de Pachuca, que já durante a escrita do projeto nos enviou digitalizado o panfleto de divulgação da *1ª Exposición Latinoamericana de Fotografía*, que se encontra sob os cuidados da Fototeca, dando um novo impulso à pesquisa. Aos funcionários da Hemeroteca Nacional da UNAM; à Gabriela Gonzales, que me recebeu na Galería Hector García.

A todos os professores, funcionários e pais da escola Manuel Bartolomé Cossío, principalmente à Elisa de Tapia e Graciela, “Chela”, pelo lindo trabalho que desenvolvem, pela seriedade com que tratam a educação e a felicidade das crianças. A experiência que Igor, Rafael e eu vivemos com vocês foi importantíssima pra nossa vida. À Claudia Hernández Del Castillo e Sérgio Tokunaga Castañeda pela emocionante festa de despedida. Obrigada!

Aos amigos sempre presentes e pacientes com minha falta de tempo: Fernando Zanetti, Luna, Ricardo Abussafy (que me recebeu em sua casa todas as vezes em que fui pra São Paulo pesquisar no Bandeirante), Wender, Meire, Iori e Ícaro (que acabou de chegar a esse mundão), Pedro, Carla e Luana, Priscila Sales, Guilherme Providello, Baruana Calado, e tantos outros. A Dona Lurdes que toda quarta-feira organiza nossa casa. Muito obrigada!

Aos colegas e alunos das Faculdades Integradas de Ourinhos – FIO, especialmente à Maria Brígida Valentim Portela e Ana Luíza Bernardo Guimarães: a seriedade e comprometimento com que vocês pensam e praticam a docência é inspiradora. Obrigada por compartilharem isso comigo. À Ana Paula Portela, amiga de adolescência que reencontrei como colega de profissão: espero ter você por perto ainda por muito tempo. Aos alunos do 5º termo do curso de Licenciatura em Artes Visuais, especialmente aos meus orientandos Sandra Teixeira, Gabriela Pimentel e Jhonny Sabino.

A Dona Lia: mesmo eu estando distante ultimamente, sua presença é muito forte em nossa vida, sempre. Aprendi muito com você e todas as lembranças que guardo de nossas tardes de conversas e tricôs são das mais queridas pra mim. Obrigada por tudo, sempre! A

Anita, por toda atenção, paciência em me explicar as coisas, pelo respeito e generosidade. Obrigada!

A toda minha família: minha mãe Mariluce Miraz, meu pai Mário Grecco, meus irmãos Fabiana e Gabriel, minha sogra, Sílvia, meu sogro Osmar, meus cunhados Bruno, Carolina e Jean, meus sobrinhos Maria Laura, Heitor, Ana Luz e Alícia, todos os tios, tias e primos. A minha avó Luzia e aos avós que já partiram Laura, Alfredo e Mário. Obrigada por tudo! Ao meu filho Igor, a quem admiro cada dia mais. Ao meu companheiro Rafael, que divide a vida comigo com tanta generosidade.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **A FOTOGRAFIA AMADORA E FOTOCLUBISTA NO BRASIL E NO MÉXICO: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)**, 262 fls. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

RESUMO

No presente trabalho pretendemos abordar as conexões feitas pelo Foto Cine Clube Bandeirantes na cidade de São Paulo, assim como as conexões feitas com países da América Latina, destacadamente o México. O FCCB é um fotoclube que teve destaque por sua importância no surgimento da estética fotográfica moderna no Brasil. Durante as pesquisas encontramos entre as conexões com países latino-americanos, a concepção de uma 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, em parceria com o Grupo Fotográfico La Ventana, do México, no ano de 1959. A partir daí, nossa intenção foi então mapear também a atuação do grupo mexicano, partindo da dissidência de seus membros do Club Fotográfico de México nos anos de 1950. Entendemos que, apesar da estrutura homogênea dos fotoclubes, sua necessidade de inserção no espaço da cidade e na história da fotografia local o obrigou a buscar formas específicas de atuação, o que fica muito mais claro quando temos dois campos de atuação distintos, um no Brasil e outro no México. No caso do Bandeirante, analisamos seu discurso, divulgado pelo boletim informativo da instituição, e encontramos elementos da construção de seu território/história divididos em duas grandes frentes: primeiro sua apropriação do discurso bandeirista e consequente aproximação de atores e órgãos governamentais da cidade e do estado de São Paulo; segundo, sua inserção em uma linha histórica e cronológica da história da fotografia amadora, em que se posicionou como consequência direta de uma evolução dessa história, principalmente através de sua filiação à antiga Sociedade Paulista de Photographia. No caso mexicano, o Club Fotográfico de México se inseria em uma discussão mais ampla e de grande relevância para a cultura do país, dizendo respeito diretamente à procura pela ideia de “mexicanidad”. A saída de alguns de seus associados para formarem o Grupo Fotográfico La Ventana insere-se diretamente nessa questão. Destacamos ainda, na década de 1950, que a mudança da estética clubista no Brasil, que levou o FCCB a ser reconhecido como Escola Paulista de Fotografia está conectada à Fotografia Subjetiva, que também teve função preponderante no La Ventana mexicano, e também em um clube argentino, La Carpeta de los Diez, que pela proximidade com o clube brasileiro, também se inseriu nas discussões deste trabalho. Procuramos traçar todo esse percurso através das ações e discursos dos fotoclubes (destacadamente o brasileiro). Acreditamos que esse trabalho de mapeamento das ações dos clubes nas cidades, além das conexões latino-americanas que estabeleceram, ajude a ampliar os estudos sobre os clubes de fotografia, inserindo suas ações e suas discussões estéticas nas relações sociais de seu tempo.

Palavras-chave: Foto Cine Clube Bandeirante; bandeirismo; Club Fotográfico de México; La Ventana; história da fotografia amadora; história latino-americana.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **AMATEUR PHOTOGRAPHY AND FOTOCLUBISMO IN BRAZIL AND MEXICO: trajectories and Latin American connections (1940-1950)**, 2015, 262. History PhD- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

Our aim in this work is to approach connections made by *Foto Cine Club Bandeirantes* in Sao Paulo, as well as the connections made with countries of Latin America, notably the Mexico. The FCCB is a photo club that highlights because of its importance in the emergence of a Brazilian modern aesthetics photographic. During the research we found in the connections with Latin American countries, the conception of 1st Latin American Photography Exhibition in partnership with the Photographic Group *La Ventana*, Mexico, in 1959. Since then, our intention was also map the Mexican group performance based on its dissent members in the year of 1950. We believe that despite homogeneous structure of photo clubs their input needs at city spaces and photography local history forced them to seek specific forms of action, which was much clearer when we have two distinct fields of activity, one in Brazil and another in Mexico. At *Bandeirante* case, we analyzed its speech, released by the institution newsletter and we found building elements of its territory/story divided between two broad fronts: first its appropriation of *bandeirista* speech and consequently the rapprochement between actors and city government agencies and São Paulo State; second, its insertion at an historical and timeline amateur photography history, which has positioned itself as a direct result of that history evolution, particularly through the old Photographic *Paulista* Society membership. About *Mexico Photographic Club* it was part of a broader discussion of great relevance to country's culture concerning directly to the search for an idea of "Mexicanness". The departure of some of its members who created *La Ventana Photo Group* operates directly on this issue. We also point out that the transform of "club aesthetic" in Brazil – in the 1950s – which recognized FCCB as Photography *Paulista* School, was connected to the Subjective Photography, which also had a preponderant role in *La Mexican Ventana* and also in an Argentina club: *La Carpeta de los Diez* that because of the proximity to Brazilian club will also be part of our discussions. We trace this whole route considering the actions and speeches of photo clubs (notably the Brazilian). We believe this mapping work of clubs activities at cities – in addition to Latin American connections established by them – will help the enlargement of photography clubs studies entering their activities and their aesthetic discussions at the social relations of their time.

Keywords: Photo Club Bandeirante; Bandeirismo; Photografic Club of Mexico; La Ventana; Amateur Photografy History; Latin America History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO/ITINERÁRIO	10
CAPÍTULO 1: Fotografia latino-americana em perspectiva	26
1.1: Formas da modernidade fotográfica Latino-Americana: México e Brasil	32
CAPÍTULO 2: O bandeirismo dos amadores: o Foto Cine Clube Bandeirante e a fotografia amadora de São Paulo	40
2.1.: A presença do discurso bandeirista no Foto Cine Clube Bandeirante	44
2.2: 1939: Instantâneos no Ar, Photo Dominadora e a fundação do Foto Clube Bandeirante	79
2.3.: Hercule Florence: o primeiro bandeirante da fotografia	106
2.4: Os bandeirantes da fotografia: A consolidação do FCCB no cenário paulista	125
CAPÍTULO 3: Retratar o México: a fotografia e o nacionalismo cultural	162
3.1: A fotografia amadora no México: por uma história plural da fotografia	182
3.2: Club Fotográfico de México e Grupo Fotográfico La Ventana: questões sobre a folclorização na fotografia	186
CAPÍTULO 4.: Conexões Latino-Americanas	206
4.1: Conexões argentinas	209
4.2: O protagonismo feminino nas conexões latino-americanas	217
4.3: Conexões mexicanas	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
LISTA DE FIGURAS	243
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	247

INTRODUÇÃO/ITINERÁRIO

Discurso batalha, e não discurso reflexo.

Michel Foucault ¹

De 25 de janeiro a 9 de março de 2014 ficou aberta ao público, no espaço do Itaú Cultural, na Avenida Paulista, cidade de São Paulo, a exposição “Moderna para sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú”. Foram expostos trabalhos de José Yalenti, José Oiticica Filho, Geraldo de Barros, Marcel Giró, Thomaz Farkas, German Lorca, Ademar Manarini e Paulo Pires. Foi uma exposição de fotografia em que o projeto curatorial e o expográfico incorporaram o “jogo modernista”, fazendo referência “à obra do arquiteto Theo van Doesburg ² e sua noção de construção de um espaço contínuo moderno” (CANNABRAVA, 2014, s/p). As obras expostas fazem parte do acervo do banco Itaú Unibanco, composto por 124 obras modernistas em que se destacam os trabalhos realizados entre as décadas de 1940 e 1970, com ênfase para as produzidas no interior do Foto Cine Clube Bandeirante. Segundo o curador da exposição, Iatã Cannabrava, muitas das obras expostas eram até então inéditas fora do circuito fotoclubista em que foram realizadas.

Foi uma exposição de fotografias categorizadas como modernistas, produzidas em sua maioria no interior de um fotoclube, pertencentes ao acervo particular de um banco, num espaço pensado para exibi-las e divulga-las como obras de arte, mas também como “uma oportunidade de oferecer uma ação educacional focada na importância do movimento modernista para a cultura e a identidade brasileira” (ITAÚ CULTURAL, 2014, s/p). Duas características específicas da exposição “Moderna para sempre” são importantes, pois a conectam mais diretamente à nossa questão, ampliando-a. Primeiro, o fato das fotografias exibidas fazerem parte de uma produção fotoclubista, mais exatamente do Foto Cine Clube Bandeirante, e segundo, o destaque para a categorização das fotografias como modernistas, trazendo para o debate a questão do moderno na fotografia brasileira: “quais manifestações de modernidade estamos à procura?” (MENDES, 1996, p. 2).

¹ FOUCAULT, 2011, p. 221.

² Theo van Doesburg (1883 – 1931), artista plástico, designer gráfico, poeta e arquiteto neozelandês. Mais conhecido como um dos fundadores da revista *De Stijl* (O Estilo), junto com o pintor Piet Mondrian. A revista se organizava em torno do movimento do neoplasticismo, definido como “clareza, certeza e ordem”, buscando uma nova expressão plástica liberta da representatividade, composta a partir de elementos mínimos como linha reta, retângulos e cores primárias. O movimento vinculava-se a outros movimentos construtivistas na arte, como o grupo reunido em torno a Wassily Kandisky na Alemanha, Blauer Reiter e ao construtivismo russo de Vladimir Evgrafovic Tatlin. Cf. DEICHER, Susane. **Piet Mondrian, 1872 – 1944. Construção sobre vazio**. Trad. Maria Conceição Vieira. Alemanha: Benedkt Taschen, 1994.

Nossa periodização, décadas de 1940 e 1950, refere-se às duas décadas centrais para a consolidação institucional do clube na cidade, e concomitantemente o momento de ampliação do debate acerca da estética dessa fotografia clubista. Além disso, as discussões desse momento do fotoclube nos possibilitou percorrer outras trajetórias que se conectaram com a do Bandeirante no momento de questionamento da estética pictorialista, especificamente a do Grupo Fotográfico La Ventana, no México, e do grupo La Carpeta de los Diez, da Argentina, abrindo possibilidades para a abordagem da história do fotoclubismo e das agrupações fotográficas latino-americanas.

Portanto, nosso objetivo é analisar, através do FCCB³ e também, na medida em que se tornam pertinentes nos anos de 1950, das conexões latino-americanas que foram estabelecidas com os grupos apontados, uma parte significativa do movimento de deslocamento pelo qual passou a fotografia para se inserir no campo artístico, tanto no que diz respeito às formulações teóricas sobre sua estética, quanto à ocupação física de espaços reservados para as exposições de arte. Nesse sentido, mais uma vez destaca-se a importância das décadas de 1940 e 1950, pois se configuraram como o momento em que o FCCB, fortalecido institucionalmente, permitiu a coexistência da estética pictórica, com a qual começou sua produção fotográfica, com um experimentalismo que começava a surgir e que aos poucos foi sendo entendido como formas de uma fotografia moderna.

No caso dos grupos mexicano e argentino o que verificamos foi a dissidência de fotógrafos de fotoclubes institucionalizados aos moldes do Bandeirante, como foi o caso do La Ventana, em que seus associados haviam saído em sua maioria do Club Fotográfico de México, e da ideia de uma agrupação sem a pretensão de se formar como uma escola, que aparece nos dois casos, sendo a intenção principal criarem outra forma de agupamento, que fugisse da rigidez hierárquica mantida até então pelos fotoclubes. Para desenvolver essa análise, tomamos como fonte as publicações mensais do fotoclube, o *Boletim Foto Cine*, partindo de seu primeiro número, em maio de 1946, até seu número 114, de dezembro de 1959⁴. A leitura atenta desse material foi fundamental para localizarmos as conexões latino-americanas. Dessa forma, além do boletim do FCCB, teremos como fonte também boletins do Club Fotográfico de México (associação estruturalmente próxima do FCCB que surge nesse

³ Em 1939 o nome dado ao clube foi Foto Clube Bandeirante. Somente a partir de 1946, com a criação do departamento de cinema é que passa a ser denominado Foto Cine Clube Bandeirante. Em alguns momentos durante o texto, utilizaremos ou somente Bandeirante, ou a abreviação FCCB.

⁴ A coleção dos boletins do FCCB encontra-se no acervo da sede do clube na cidade de São Paulo.

trabalho por ter sido o local de onde saíram muitos dos membros do La Ventana) e catálogos do Grupo Fotográfico La Ventana e do La Carpeta de Los Diez.

Entendemos que é importante ressaltar que nossa intenção não é fazer uma comparação rigorosa entre os clubes em questão (FCCB, CFM ⁵ e Grupo Fotográfico La Ventana, La Carpeta de Los Diez): partiremos de uma abordagem aprofundada do caso brasileiro, tecendo apontamentos com relação ao caso mexicano e argentino, conforme as necessidades da pesquisa. Entendemos que através dessas conexões ⁶, mesmo que pontuais, a importância de historicizar, de acompanhar os movimentos específicos das agremiações de fotografia se evidencia. Se as estruturas, as formas organizativas, o funcionamento e as publicações dos fotoclubes, de maneira geral, aproximam-se enormemente, as intenções de suas ações, as discussões que promoveram, mantêm relações estreitas com os objetivos específicos de cada associação, em cada localidade. Como o fotoclube brasileiro se estabeleceu então como norteador de nossas discussões, seu boletim se manteve como nossa principal fonte de análise, como o centro do qual puxamos as linhas conectivas dos assuntos.

Desde seu surgimento, o *BFC* ⁷ cumpriu a função de divulgar as ações do Bandeirante e seu posicionamento estético com relação à fotografia, além da convivência corriqueira de seus membros, através de seções com tons humorísticos como “Pílula Cianídrica” e dos eventos sociais do clube, principalmente as festas de aniversário e as excursões fotográficas, transmitindo assim a ideia de um clube hegemônico, coeso, tanto em seus posicionamentos estéticos, quanto em uma espécie de união fraternal do convívio diário, intenção que é explicitada através da maneira como os sócios são denominados na publicação, trabalhando pelo bem maior do clube: “família bandeirante”. Poucas vezes podemos identificar em suas páginas as desavenças, as rupturas, os desentendimentos que certamente fizeram parte do cotidiano de um fotoclube que congregou um número grande de associados. Dessa forma, ao tornarmos o *BFC* como nossa fonte, procuramos entendê-lo de maneira articulada ao movimento geral de construção e consolidação do Bandeirante como lugar da fotografia artística na cidade de São Paulo, utilizado como um componente importante na criação do

⁵ Abreviação que utilizaremos para Club Fotográfico de México.

⁶ Procuramos inserir a ideia de conectividade no âmbito das discussões sobre a historiografia recente da América Latina, que buscam novas formas e possibilidades para pensar o Brasil no espaço do continente latino-americano. As conectividades ou histórias conectadas, que se preocupam mais com as mobilidades, com as circulações, com os movimentos, do que apenas com um espaço restrito, delimitado pelos territórios nacionais, nos pareceu a via mais adequada para a abordagem que pretendemos dar ao tema dos fotoclubes e clubes fotográficos. Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história Comparada da América Latina”. In: *Revista de História*, 153 (2º - 2005), p. 11 – 33.

⁷ Abreviação que utilizaremos para *Boletim Foto Cine*.

discurso identitário do clube, divulgador dos “novos bandeirantes”. Ele não foi somente um “registro do que aconteceu”, mas “um ingrediente do acontecido” (DARNTON, 1996, p. 15). Nesse sentido, o *BFC* foi um veículo privilegiado no processo de articulação dos projetos do Bandeirante.

A presença da fotografia em museus, bienais, galerias - espaços canônicos da arte e da cultura - é um fenômeno que alguns teóricos consideram universal a partir do final do século XX (BORGES, 2005, p. 42), e que aponta para uma participação diferenciada da fotografia na sociedade. Segundo Ricardo Mendes, a “*Escola Paulista*⁸ - sua produção, participantes e difusão - devem ser analisados dentro dessa nova matriz” (MENDES, 1996, p. 7). Percebemos que a discussão sobre a fotografia como expressão artística foi mantida como o centro dos interesses do FCCB durante a conquista e consolidação de seu espaço na cidade, na afirmação que fez como produtor de fotografias artísticas, como escola dessa fotografia. No entanto, percebemos que o FCCB produziu inúmeras fotografias com fins propagandísticos, de divulgação, por exemplo, dos SESCs, dos Parques Infantis e das Bibliotecas Ambulantes que estavam sendo inaugurados na década de 1940.

Entendemos, assim como Vanessa Lenzini, que essa fotografia com viés documental, propagandístico serviu na maioria das vezes como “moeda de troca” com órgãos públicos e privados que poderiam ajudar de alguma forma o fotoclube a promover seus eventos e divulgar seus trabalhos (LENZINI, 2008, p. 132-133). Nesses casos, esses trabalhos eram anunciados nos boletins como oportunidade para o amador mostrar seu talento, aprimorar suas técnicas e seus conhecimentos teóricos, ao mesmo tempo em que os contratantes teriam a vantagem de divulgar seus empreendimentos através de uma imagem artística. Percebemos então que a fotografia entendida como artística, priorizada e divulgada pelo clube, e a fotografia propagandística, entendida como documental e jornalística, muitas vezes atacada no boletim, indesejada pelos clubistas, eram praticadas conjuntamente pelos associados do FCCB.

Assim, se “o fotoclubismo instaura uma preocupação artística” (MENDES, 1996, p. 3) com a fotografia que precisa ser historicizada, mas que de forma geral está diretamente vinculada com a produção de uma fotografia defendida como artística, também percebemos que mesmo de maneira mais discreta, a fotografia como documentação permeava as produções fotoclubistas de maneira bastante efetiva. O discurso dos fotoclubes direcionava

⁸ O trabalho de Helouise Costa e Renato Silva, **A Fotografia Moderna no Brasil**, obra pioneira dos estudos sobre a fotografia moderna em torno da Escola Paulista do FCCB é fundamental para esse trabalho, tendo sido o disparador de nosso interesse pelo assunto.

com todo empenho para as discussões da fotografia como arte, o que em nenhum momento impediu que fossem feitas fotografias documentais. O fotoclube constituiu-se como um espaço em que conviviam as fotografias artística e documental/propagandística, local interessante para a observação de formas diferentes, e muitas vezes divergentes, de se pensar e praticar a fotografia, para além de qualquer tentativa de homogeneidade que reivindicasse em seus discursos. Nesse caso estamos nos centrando nas relações de troca entre as instituições, na medida em que essas relações colocam em questão o discurso pretensamente homogeneizador do fotoclube (assinalando o desnível entre discurso e prática e afirmando a concepção de que não é possível estagmentar, compartimentar estética e documentação nas imagens fotográficas). Não focaremos na preocupação com a formação de uma visualidade moderna, decorrente dessa relação de troca, conforme afirma Vanessa Lenzini quando diz que a produção fotoclubista expandiu quando precisou contemplar uma “demanda de representação cultural de instituições sociais” como o SESC, a Secretaria Municipal de Cultura e a Biblioteca Mário de Andrade (LENZINI, 2008, p. 14). Nosso foco recairá sobre a necessidade de criação de um discurso homogeneizador que se vinculou à questão da identidade bandeirante do estado de São Paulo. É nesse sentido que as conexões com instituições da cidade nos interessa.

O fotoclube como um espaço de sociabilidade⁹ nos proporciona um viés de análise sobre as questões da fotografia no circuito da cidade que abarca tanto uma construção

⁹ Na bibliografia sobre fotoclubes produzida nas duas últimas décadas do século XX, apesar da ênfase recair sobre a construção de uma nova estética que podemos dividir em duas vertentes: uma perspectiva conjunta, de produção do fotoclube enquanto um grupo, e uma perspectiva particular, referente à produção individual dos fotógrafos que compuseram o grupo, encontramos também referências à sociabilidade dos fotoclubes, tanto no que se refere à sociabilidade interna (comemorações dos aniversários do clube, “coquetels”, palestras comemorativas, etc.), quanto externa (apoio de prefeituras, governos de estados, parcerias com órgãos comerciais e de imprensa). No caso do Bandeirante, a maioria desses dados, assim como os que dizem respeito aos encontros anteriores à fundação do clube na loja Photo Dominadora, ao programa de rádio de José Medina, à reunião de fundação e às relações com as casas de comércio de fotografia, a presença de personagens como Prestes Maia, Adhemar de Barros, de órgãos como o SESC, estão presentes em pesquisas imprescindíveis e incontornáveis para o tema, como por exemplo, o já citado COSTA, Helouise; SILVA, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004; e CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. **Fotografia. Cultura e fotografia paulista no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Essas pesquisas (dentre outras) abriram espaço para que os fotoclubes pudessem ser trabalhados de forma mais ampla, utilizando essas informações sobre as possibilidades de sociabilidade dos clubes para expandir a abordagem sobre o tema, escapando da ideia de que os fotoclubes formavam grupos fechados, sem relação com seu entorno. Nesse sentido, destacamos a dissertação de mestrado de Vanessa Sobrino Lenzini, **Noções do moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**, defendida em 2008, que tem como objetivo principal a seleção e análise de artigos do FCCB referentes aos anos de 1948 a 1951, com objetivo de “matizar as ideias dos artigos, levantando as noções que embasaram a produção fotográfica do FCCB a se projetar como ‘moderna’ no circuito artístico cultural da cidade de São Paulo”. Para esse fim, a autora abrange as relações de sociabilidade a fim de “identificar as disputas e as intenções que uma produção possui ao se divulgar como parte do moderno” (LENZINI, 2008, p. 7). Dessa forma, Lenzini aponta para dados e fatos que são divulgados (e que podem ser acessados) tanto pelo boletim quanto pela bibliografia acima citada, com o fim

discursiva quanto prática da fotografia. Essa concepção do fotoclube como lugar que comporta óbvia e necessariamente uma sociabilidade, foi um ponto já evidenciado pelos próprios clubistas. Sobre isso encontramos claramente no boletim do Club Fotográfico de México em 1949: “Se puede considerar este Club como uno de los más completos en el mundo, pues cuenta con todos los menesteres para dar satisfacción dentro de la fotografía y **dentro de la sociabilidad inherentes a un Club de estos**” (GUTIÉRREZ, n. 4, 1949, s/p – grifo da autora). Entendemos aqui o fotoclube como o eixo organizador de ações que se ramificam na formação de redes conectivas com potencialidades para criar um campo de atuação para a fotografia artística, e através dele, a inserção dessa fotografia nos lugares canônicos da arte. A criação de redes sociais para a fotografia possibilitada pelos fotoclubes também foi uma característica lembrada por Cannabrava a propósito da exposição “Moderna para sempre”:

Os fotoclubes, as primeiras redes sociais de que temos conhecimento na fotografia, com seus salões, seus catálogos e seus concursos, formaram uma teia internacional que trouxe a possibilidade de ver o que se fazia nos grandes centros da fotografia mundial e de mostrar o que se produzia por aqui, antecipando os blogs, os facebook e os flickrs de hoje! (CANNABRAVA, 2014, s/p).

A importância das conexões entre os fotoclubes sempre foi uma característica ressaltada pela historiografia da fotografia. No entanto, a existência dessas agremiações, sua manutenção, sua expansão e consolidação ou enfraquecimento e desaparecimento nos parece que dependeram muito mais das conexões que este foi capaz de criar no espaço da cidade em que fundava sua sede, no caso do FCCB, na cidade de São Paulo, do que das conexões interclubes. Nesse sentido, se a estrutura tradicional básica de um fotoclube com sua

de problematizar a ideia de moderno para o FCCB nesse espaço/tempo de três anos, justamente os mais significativos no que concerne à transição da fotografia pictorialista para as experimentações modernas. Destacamos a importância da seleção dos artigos do Bandeirante que foi anexada ao trabalho, na medida em que a divulgação desse material dá acesso a uma pequena, mas importante parcela de uma série documental que não se encontra fora dos arquivos do FCCB, possibilitando a produção de novos estudos sobre o tema. Nas palavras da autora: “Ao disponibilizar documentos críticos de um período muito revisitado pela historiografia, a coletânea possibilita que novos estudos sobre as produções artísticas no Brasil possam recorrer a um balanço das ideias que embasaram a experiência fotoclubísticas em São Paulo” (LENZINI, 2008, p. 10-11). É nesse sentido, com o intuito de ampliar a abordagem sobre a construção de um campo artístico para a fotografia, que nos propusemos a abordar as relações de sociabilidade do FCCB, trabalhada sob outra perspectiva, ressaltando as conectividades entre as trajetórias de mediadores culturais, o fotoclube, os espaços da cidade e um espaço mais amplo, o da América Latina. Entendemos que as conectividades no caso brasileiro, tanto as observadas nas trajetórias pessoais quanto nas relações institucionais, se formaram em torno do discurso bandeirista, existindo participação em projetos pensados e organizados tendo o bandeirismo como amálgama de ações, e também a apropriação desse discurso para a criação de sua história de liderança da fotografia amadora. No caso mexicano, a questão da imagem fotográfica do indígena se mostrou central para a dissidência de alguns de seus membros e para a formação do Grupo Fotográfico La Ventana, nos encaminhando para uma questão importante para o país, a conformação de uma “mexicanidad”.

hierarquização, seus concursos, salões e boletins é a mesma, sendo repetida mundialmente, as relações dos fotoclubes com a localidade em que buscavam se inserir são específicas e devem ser levadas em consideração, assim como o momento em que atuaram. O trabalho com o Bandeirante, com o Club Fotográfico de México, La Ventana e La Carpeta de los Diez é bastante eficaz para pontuar essas diferenças e necessidades específicas.

Seriam essas condições locais e temporais imprescindíveis para compreender como se torna possível as ações e a criação de um discurso por parte do FCCB na cidade de São Paulo a partir da década de 1940, capaz de inseri-lo no complexo jogo cultural da cidade de uma forma que até então outro fotoclube não havia logrado, como a Sociedade Paulista de Photographia ¹⁰ nos anos de 1920, por exemplo. As relações entre a prática e o discurso desenvolvidos pelo Bandeirante devem ser tomadas como construções simultâneas, se entendermos o fotoclube como um lugar que constrói a si mesmo construindo uma prática e um discurso para/sobre a fotografia. Dessa maneira, as questões estéticas trabalhadas pelo FCCB não estariam restritas somente ao circuito de fotoclubes, mas também integrariam estratégias para a manutenção de relações sociais e políticas que interessavam ao clube (LENZINI, 2008, p. 13-14).

Para fazermos essa abordagem, precisamos ressaltar o caráter material da fotografia, sua condição de artefato. A fotografia é um objeto resultante de uma prática. Essa insistência nos é importante porque é como prática que ela se inscreve em nosso cotidiano em suas múltiplas dimensões. Como *coisa* se presta a inúmeros usos, cumpre funções conforme as situações. Não é sempre a mesma porque não tem uma natureza transcendente única que a defina fora das relações que estabelece no mundo (MENESES, 2003, p. 29). Sua materialidade é construída historicamente em um regime de visualidade que lhe atravessa com discursos que tentarão contornar, definir, delimitar sua multiplicidade imanente de objeto para poder dizer: a fotografia é *isso*. Para o fotoclube se constituir enquanto lugar da fotografia artística precisou construir esse discurso definidor, criar para a fotografia o contorno afirmativo: a fotografia é arte.

A fotografia-ferramenta, a fotografia-documento, a fotografia-arte, a fotografia-expressão são fabricações que dependem dos vínculos estabelecidos entre a prática fotográfica e um regime de verdade. A afirmação definidora necessita, portanto, de um conjunto de significações que transitem pelas relações sociais, um discurso não como reflexo de relações

¹⁰ A Sociedade Paulista de Photographia foi fundada em 1926 e esteve ativa por três anos. Até o final da década de 1930 não se tem notícia de que tenha existido outro fotoclube na cidade de São Paulo (COSTA & SILVA, 2004, p. 25).

de força estabilizadas, mas “como um campo estratégico no qual os elementos, as táticas, as armas não cessam de passar de um campo ao outro, de permutar-se entre os adversários e voltar-se contra os que os utilizam” (FOUCAULT, 2011, p. 220). Essa fotografia móvel e relacional, entendida “como parte viva de nossa realidade social” (MENESES, 2003, p. 29) afirmada como arte na criação de um campo de atuação na cidade, é a que nos propusemos a trabalhar através do espaço institucional do Foto Cine Clube Bandeirante, num espaço definido - a cidade de São Paulo -, num tempo determinado - as décadas de 1940 e 1950.

Através da mobilização de imagens e discursos, o processo e as contingências da criação de um espaço de disputa, de negociações, de concessões, de táticas dentro de um campo cultural mostram-se construções estratégicas para a atuação da fotografia afirmada como artística, evidenciando que estudar a imagem é também estudar o olhar, tomar o olhar como objeto de investigação histórica (KNAUSS, 2006, p. 113). A visão como uma prática e como uma construção que implica processos sociais de produção de significados e assim o fotoclube como lugar de educação do olhar para um tipo determinado de fotografia, em sua busca por se constituir como uma instituição cultural: espaço de circulação dos valores, obras e agentes da arte (KNAUSS, 2006, p. 115).

A imbricação de prática e discurso sobre a prática que pode ser tanto afirmativo quanto questionador desta, compõem a fotografia produzida pelos clubes que circulavam tanto na forma da fotografia que passava por “diversos caminhos, salões nacionais e internacionais, com etiquetas que provam em seu verso que não foi só no campo da manipulação das imagens em laboratório que os modernos serviram de incubadora de ideais” (CANNABRAVA, 2014, s/p), quanto na circulação também das publicações dos fotoclubes, intercambiáveis dentro desse circuito, quando não vendidas separadamente em lojas de produtos fotográficos. Assim, o que circulava não era somente a imagem, mas os questionamentos sobre a construção dessa imagem, ponto que se torna importante quando percebemos a necessidade de aproximar-se ou afastar-se de determinados clubes dependendo da estética fotográfica defendida por este, tanto através de suas imagens, quanto através de suas publicações.

Durante o movimento de mudança estética (do pictorialismo para o modernismo) pela qual o FCCB passou a partir do final da década de 1940, a aproximação a clubes fotográficos com novas propostas estéticas, com ênfase na fotografia subjetiva, foi uma estratégia buscada com a intenção de afirmar novas práticas. O C. S. (Combined Society) de Londres, o Grupo dos XV da França, o Bússola da Itália, o já citado La Ventana no México, o La Carpeta de los Diez da Argentina, o Fotoform da Alemanha fazem parte das conexões importantes nesse

momento de renovação que o clube procurava, justamente por trazerem propostas estéticas que procuravam alinhar-se aos movimentos modernistas, apresentando projetos para uma nova fotografia, “inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (COSTA & SILVA, 2004, p. 28). A esses clubes coube renovar o fotoclubismo, ampliando o circuito de atuação nesse espaço das ideias modernistas, tarefa que no Brasil coube justamente ao FCCB ¹¹, “que a partir de meados da década de 40 revolucionou a nossa fotografia, então acadêmica, realizando uma experiência de ponta no âmbito geral do fotoamadorismo” (COSTA & SILVA, 2004, p. 29 – 30). Diante de uma produção tão variada como a dos integrantes desses novos grupos (que vão do figurativo ao abstrato e construtivista), a proposta estética capaz de agrupar e legitimar todos como um grupo foi a subjetiva, da forma como foi exposta e divulgada pelo Fotoform de Otto Steinert e seus alunos.

Para termos uma dimensão maior dessa importância da fotografia subjetiva da maneira como passamos a entendê-la no Bandeirante, como uma forma de transição da fotografia pictórica para a moderna ¹², a ampliação da discussão para os dois clubes latino-americanos, La Ventana e La Carpeta de los Diez nos deu um novo parâmetro de análise, já que encontramos a fotografia subjetiva também nesses clubes, como possibilidade de abertura para novas formas de fazer fotografia na década de 1950. Sendo assim, os motivos que nos levaram a essa aproximação com esses grupos passaram a apresentar dois pontos de maior importância: estão diretamente ligados à procura de um diálogo entre os planos nacional e internacional das relações do FCCB através da inserção do clube brasileiro no cenário fotoclubista latino-americano, “tão raramente mencionado em nossas publicações” (GURAN

¹¹ Segundo Costa & Silva, sobre o movimento de renovação da fotografia clubista da metade do século XX: “Esse movimento de renovação ocorreu também no Brasil, especificamente em São Paulo, no Foto Cine Clube Bandeirante, que a partir de meados da década de 40 revolucionou a nossa fotografia, então acadêmica, realizando uma experiência de ponta no âmbito geral do fotoamadorismo” (COSTA & SILVA, 2004, p. 30). Nesse sentido, encontramos fotoamadores de outros lugares do Brasil, que na década de 1950 produziram imagens dentro da estética moderna, que na grande maioria das vezes estava filiado ao FCCB ou já havia estado. Um bom exemplo disso foi o do carioca José Oiticica Filho.

¹² Segundo Lenzini, os princípios da fotografia subjetiva estiveram presentes no Brasil via FCCB, tanto através dos artigos traduzidos pelo clube quanto pelas exposições que realizaram. Afirma ainda que entre os anos de 1948-1951, quando a fotografia abstrata esteve presente na produção do clube, uma ideia de fotografia subjetiva já se configurava nos artigos que este publicava: “Nos artigos (...) as noções da ‘fotografia subjetiva’ surgem da descrição do que se entendia como procedimento de criação, com o uso da sensibilidade e criatividade do fotógrafo e com a transmissão de uma mensagem que a fotografia objetivava passar. Sobretudo, o subjetivo deixava de residir nas manipulações laboratoriais e passava a se constituir na interpretação durante o ato fotográfico” (LENZINI, 2008, p. 81-82). A autora faz uma distinção interessante sobre como seria entendida a subjetividade no pictorialismo e na fotografia subjetiva, sendo a questão principal a mediação feita pela fotografia subjetiva entre o fotógrafo e o observador, sendo o olhar do observador entendido como atuante nesse processo, não apenas contemplativo, como no caso pictorialista (LENZINI, 2008, p. 83-84).

apud MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 9) e, conseqüentemente, a um redimensionamento da importância da proposta da fotografia subjetiva nas décadas de 1940 e 1950¹³.

Esses novos grupos possuíam uma organização que procurava romper justamente com a forma institucional dos fotoclubes. No caso do grupo argentino, temos uma proximidade e conseqüente participação maior e mais constante tanto no que diz respeito às publicações de notas e artigos no boletim do FCCB quanto à vinda de integrantes do grupo para exposições individuais em São Paulo, como é o caso de Annemarie Heinrich, fundadora e organizadora do La Carpeta de los Diez. No caso do La Ventana mexicano, encontramos a dificuldade de locomoção e transporte de obras devido a distância entre os dois países, ao mesmo tempo em que se configura também uma forma distinta tanto de apresentação das intenções do grupo – um manifesto pela fotografia subjetiva – quanto da necessidade de se pensar a fotografia latino-americana amadora como um conjunto, através da organização da 1ª Exposición Latino Americana de Fotografía, em 1959, idealizada pelo grupo mexicano em parceria com o FCCB, mas só executada na Cidade do México - DF.

Em setembro de 1956 o Grupo Fotográfico La Ventana fez sua primeira exposição na cidade do México, no espaço cedido pela Sociedade de Arquitetos Mexicanos. Para essa exposição foi escrito um texto-manifesto das intenções do grupo “de manifiesta renovación, actitud inevitable ante el espectáculo de un mundo que se transforma a diario” (GRUPO FOTOGRAFICO LA VENTANA, 1956, s/p). Para tanto, a fotografia necessitava de uma linguagem atual, capaz de transmitir as características próprias do tempo em que viviam: “Ese lenguaje parece ser el de la fotografía subjetiva, que concilia la razón con el instinto, da preponderancia a la personalidad del fotógrafo, y lleva hasta la esencia de las cosas” (GRUPO FOTOGRAFICO LA VENTANA, 1956, s/p). Esse texto-manifesto que inaugurou a atuação do Grupo Fotográfico La Ventana foi traduzido e transcrito na íntegra no boletim número 103 do FCCB, com a afirmação de que o La Ventana despertou o interesse do Bandeirante porque “há muitos anos vêm êstes lutando com êsse mesmo objetivo” (GRUPO FOTOGRAFICO “LA VENTANA”, s/d, p. 30). Em um momento de indefinição, de transição, a procura por uma estética fotográfica mais apropriada ao momento que se vivia possibilitou uma abertura a outras formas de experimentação.

¹³ A pesquisa de Angela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino sobre a Sociedade Fluminense de Fotografia nos foi bastante importante justamente pelo fato das autoras traçarem algumas linhas das relações do FCCB com a publicação argentina *Correo Fotográfico Sudamericano*, apontando para a importância de se estudar o tema dos fotoclubes tendo em vista o panorama latino-americano.

Buscamos traçar um panorama maior da atuação do La Ventana (tarefa difícil na medida em que se propunha ser um grupo não institucionalizado), longe da estrutura clássica dos fotoclubes com sua sede, reuniões e publicações voltadas para o ensino e difusão da fotografia artística, e, portanto, com uma produção menor de documentos. Foi um grupo em sua maioria formado por fotógrafos que já haviam feito seu aprendizado no interior do CFM¹⁴, e que pela impossibilidade de criar uma nova estética no interior desse fotoclube, saíram e buscaram agrupar-se com os que tinham as mesmas inquietações. Essas características (que também estão presentes no La Carpeta de Los Diez) tornam-se importantes por sua assimetria com a organização do FCCB e do CFM, expondo aspectos relacionados à organização hierarquizada do espaço e a liberdade para a criação artística, compondo uma dinâmica contrastante, importante na medida em que proporciona uma visão comparativa das formas possíveis de organização de grupo.

Dessa forma, a questão sobre a inserção da fotografia no circuito artístico ganha nova dimensão, sendo trabalhada localmente, através das conexões criadas pelo FCCB no espaço da cidade de São Paulo, e internacionalmente, quando buscamos mapear as relações com os clubes latino-americanos La Carpeta de los Diez e sua participação mais próxima, e o La Ventana com o projeto de reunir trabalhos representativos da fotografia amadora latino-americana em uma exposição itinerante, que cobrisse México, Brasil, Uruguai, Argentina e Chile. O que pretendemos é a possibilidade de ver, através das redes criadas pelos fotoclubes, não somente “o que se fazia nos grandes centros da fotografia mundial”, como apontou Cannabrava (CANNABRAVA, 2014, s/p), mas o que se fazia na América Latina. Essas conexões também nos possibilitaram, senão desenvolver profundamente, pelo menos insinuar a questão da participação feminina no ambiente fotoclubista, através do que chamamos de protagonismo feminino no clube argentino através de Annemarie Heinrich, e mexicano através de Ruth Lechuga.

Tendo em consideração toda essa nossa procura por mapear as ações fotoclubistas entre países latino-americanos, especificamente Brasil e México, através da 1ª Exposición

¹⁴ Através da concessão de uma bolsa CAPES – PDSE, durante cinco meses no ano de 2013 nos foi possível pesquisar em arquivos na Cidade do México – DF. Faz parte da documentação levantada, cópias dos boletins informativos publicados pelo Club Fotográfico de México, referentes à década de 1950, período que abarca tanto a participação de membros do La Ventana nesse fotoclube. Essa documentação, assim como algumas notas de jornal, folhetos e catálogos das exposições do La Ventana e duas cartas trocadas entre os presidentes do FCCB e La Ventana, por ocasião da 1ª Exposición Latino Americana de Fotografía se encontram no arquivo particular do pesquisador José Antonio Rodríguez, que gentilmente nos deu acesso tanto ao material quanto à possibilidade de copiá-lo. Rodríguez também é autor do livro **Ruth Lechuga – Una memoria mexicana**, sobre a fundadora do La Ventana, Ruth Lechuga, material imprescindível para nossa pesquisa.

Latinoamericana de Fotografia em 1959, outra questão se impôs: as necessidades de realização da estética subjetiva em cada um dos casos apontam para problemas e intenções diferentes. No caso do Brasil, abria as possibilidades, principalmente teóricas, para as experimentações que, conjuntamente com as experimentações anteriores, que tinham como processo a interferência direta nos negativos e positivos fotográficos, ajudaram a compor sua fotografia moderna. No México, a dissidência do CFM por alguns de seus associados para formar o La Ventana já não se relacionava somente com as possibilidades estéticas (já que uma fotografia próxima à que o Bandeirante realizava em 1950, próxima da estética construtivista e da fotografia direta, já tinha sido desenvolvida no país na década de 1920), mas dialogava principalmente com a fotografia humanista (RODRÍGUEZ, 2002, p. 24), que surgiu no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais, próxima às questões sociais¹⁵. Essa fotografia humanista se colocava diretamente contrária às imagens pictóricas construídas no final do século XIX e começo do XX, que levavam à folclorização da imagem do indígena, do camponês, e que na década de 1950 ainda eram realizadas pelos associados do fotoclube, criando imagens que segundo Monsiváis aproximavam-se de “clichés paternalistas” (MONSIVÁIS, 2012, p. 30). Nesse sentido a estética humanista que vemos presente em Ruth Lechuga e na geração de fotógrafos a que pertenceu estava principalmente voltada para a

¹⁵ A estética humanista ficou marcada pela exposição *The Family of Man*, organizada de modo a ser internacional, tendo tido grande repercussão pelos países por onde passou. Por exemplo, encontramos uma crítica da exposição em sua versão francesa em Roland Barthes, em seu livro **Mitologias**, no ensaio “A Grande Família dos homens”. Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 113 – 116. Em abril de 1954, época em que foi anunciada a abertura de inscrições para o envio de fotografias que seriam selecionadas para participar da exposição, o boletim do FCCB noticiou o evento: o Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA, como forma de comemoração de seus 25 anos de atividades, havia decidido fazer uma exposição internacional de fotografia, intitulada “As atividades do homem”, com coordenação de Edward Steichen, então diretor do Departamento de Fotografia do Museu. Anunciada como “um dos empreendimentos fotográficos mais ambiciosos já promovidos por qualquer museu de arte”, tinha como propósito inaugurar, ao mesmo tempo, além da exposição em nova York, exposições semelhantes e simultâneas na Europa, Ásia e América Latina. As fotografias da exposição seriam selecionadas entre as que fossem enviadas para a avaliação do MoMA. Segundo Steichen, “interessar-nos-emos por fotografias que expressem o universo através do indivíduo, que demonstrem a importância da arte da fotografia ao explicar um homem ao homem do outro lado do mundo” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK..., 1954, n. 88, p. 25). Tendo recebido o comunicado do MoMA às vésperas do fim das inscrições, o FCCB lamentou não poder enviar nenhum trabalho. No entanto, é interessante apontarmos que o fato do MoMA comemorar seu aniversário com uma exposição de fotografias foi entendido e divulgado pelo FCCB como um importante “eco” da Sala de Fotografia da Bienal, feito que clube comemorava na época: “Ainda ressoam os ecos da “Sala de Fotografia” organizada pelo FCCB junto à II Bienal de Arte Moderna de S. Paulo e já outra manifestação destinada também a profunda repercussão vem reafirmar a vitória da fotografia como Arte, como meio de expressão artística tão valioso quanto qualquer outro, partindo de uma entidade das mais categorizadas no mundo das Artes: O Museu de Arte de New York. Comemorará o Museu de Arte Moderna de New York, em 1955, o seu 25º Aniversário. E dentro do programa comemorativo que organizou, o ponto culminante será uma Exposição Internacional de Arte Fotográfica!” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK..., 1954, n. 88, p. 24). Entendemos essa tentativa de apresentar a importante exposição do MoMA como um “eco” da sala de fotografia da II Bienal, como mais uma oportunidade que o clube utilizou como um elemento a mais para forjar a ideia de seu “pioneirismo”, tema que aprofundaremos no segundo capítulo.

personificação, para a humanização de uma parte da população (consideravelmente indígenas) que desde o século XIX estava vinculada a um tipo específico de fotografia antropológica, que respondia muito mais à determinada curiosidade pelo exótico do que propriamente pelo humano (DEBROISE, 2005, p. 173-198).

Dessa maneira, conforme todo o exposto acima, procurando considerar as várias vias abertas pelas problemáticas levantadas, organizamos o trabalho da seguinte forma: no primeiro capítulo trazemos um breve panorama da fotografia latino-americana, para logo em seguida focar nas questões da modernidade, principalmente no México, indicando o contraponto com o Brasil, que ficará evidente através de toda a trajetória da fotografia amadora e fotoclubista brasileira que nos propusemos a traçar no segundo capítulo, que se destaca como eixo principal de nossas discussões. Para isso, nesse segundo capítulo pontuaremos a trajetória de personagens que se destacaram por sua participação na construção do Bandeirante em 1939, momento de sua fundação: quais foram as estratégias prático/discursivas utilizadas para manter-se, entre elas a construção, através do boletim mensal que passaram a publicar a partir do ano de 1946, tanto do bandeirismo paulista quanto de uma filiação direta à Sociedade Paulista de Fotografia principalmente pela presença de antigos membros dessa sociedade no FCCB, e da figura de Hercule Florence como pioneiro da fotografia no Brasil.

Apontaremos a importância dos eventos sociais do clube e seu trabalho de expansão das atividades que desenvolviam, como os salões internacionais, comemorações dos aniversários de fundação, participação em órgãos internacionais de reunião e organização de fotoclubes como a Photographic Society of America (P. S. A.), Federacion Internationale de L'Art Photographique (FIAP), a criação da Confederação de Clubes no Brasil. E ainda a inserção da fotografia na II Bienal de Arte Moderna de São Paulo (mesmo este não sendo nosso foco principal), porque consideramos importante ressaltar que, da mesma forma que a arte moderna, ainda não totalmente entendida e estabilizada no cenário cultural paulista, buscava a criação tanto de espaços de exibição como de uma crítica especializada, a fotografia amadora discutia sua estética (subjetiva/moderna), sua necessidade de renovação, de experimentação de seus meios, tendo em vista a criação de um público e de uma crítica para essa produção, assim como a arte moderna de forma geral. Se nossa modernidade fotográfica não foi contemporânea da europeia, da americana e da mexicana, estava em concordância com as discussões pertinentes à consolidação da estética moderna e seus lugares de atuação no espaço da cidade. Nossa modernidade na fotografia pertence a outro processo histórico. É ainda com o intuito de estabelecer articulações que inserimos as fotografias institucionais e a

produção artítica do FCCB e do CFM ao longo do trabalho, e não como anexo ao final do texto: elas estão nos apresentando as coisas ditas de maneira não-dita, articulando o que dizemos com um outro-dito que se não fosse por elas perderíamos, nos escapava. As fotografias estão aqui também para nos lembrar do muito que nos escapa.

No terceiro capítulo procuramos traçar um breve panorama dos clubes de fotografia no México até a fundação do CFM, sempre tendo em vista a importância que teve no país a fotografia de paisagem e os retratos dos vários grupos étnicos, questões centrais nas discussões sobre a folclorização da fotografia, ponto que entendemos como de desavença entre o CFM e o La Ventana. No quarto e último capítulo trataremos especificamente das conexões dos clubes brasileiro, mexicano e argentino e do papel fundamental da fotografia subjetiva nessas relações.

Portanto, durante o trajeto deste trabalho pelo território brasileiro e mexicano, buscaremos entender a construção de um discurso/prática para a fotografia artística¹⁶ como vetor que ajuda a pensar a constituição de um espaço no campo cultural para esse tipo de produção/expressão, de maneira integral, participativa, e não reflexiva ou correlativa, implicando no entendimento de um campo de visualidade em que a imagem não pode ser entendida separadamente do social, caindo no que Ulpiano Bezerra de Meneses afirma como uma “busca equivocada e estéril de correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variações, etc.) – o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico” (MENESES, 2004, p. 14). Ou ainda, na afirmação de Paulo Knauss sobre o estudo das imagens possibilitarem a compreensão do “processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões”, o que abre espaço para que a “História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais” (KNAUSS, 2006, p. 100). Para nós a importância desse tipo de abordagem está justamente em não tomar os significados como dados, mas antes como construções culturais que se vinculam muitas vezes a projetos de governo, como o caso do bandeirismo e da “mexicanidad”.

¹⁶ A título de esclarecimento, cabe ressaltar que quando nos reportamos a uma fotografia-documento ou a uma fotografia-arte, fotografia artística, estamos nos referindo à forma como essa fotografia era pensada e discutida na época em que nosso trabalho se situa. Forjar um estatuto artístico para a fotografia foi uma das grandes aspirações dos fotoclubes, por isso encontramos nos documentos a insistência em marcar esse tipo de classificação, que há muito deixou de ser pertinente, mas que naquele momento era extremamente importante para o discurso dos clubistas, mesmo que, como já dissemos, na prática seja possível observar a execução de fotografias que então consideravam documentais. As duas instâncias são intrínsecas às imagens fotográficas.

A exposição “Moderna para sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú” integra assim, parte de um processo descontínuo de construção da fotografia artística no Brasil, buscando acomodar essa produção fotoclubista, no presente momento, no nicho da nossa produção “modernista”, como uma ferramenta a mais para ressaltar a “importância do movimento modernista para a cultura e a identidade brasileiras”. Uma discussão longa e controversa, em que não podemos deixar de lembrar que a fotografia não integrou o movimento modernista de 1922 e esteve em descompasso com a produção da fotografia moderna feita pelas vanguardas históricas na Europa, sendo por esse motivo, considerada de um “modernismo atrasado” ou em “descompasso”, mesmo os questionamentos sobre o que foi o modernismo no Brasil ter apontado muito mais “dissimetrias do que convergências”, se considerando um recorte temporal ampliado (FABRIS, 1994, p. 7).

Podemos dizer que todo esse processo de construção de uma estética moderna ou modernista está ainda em andamento, na medida em que é revisitado, reapropriado, renomeado conforme as necessidades atuais. Em sua apresentação do primeiro livro que reúne parte significativa da produção de German Lorca, Eder Chiodetto ressalta:

Em paralelo ao incremento das pesquisas teóricas na universidade, houve também em meados dos anos 90 um crescimento significativo da presença da fotografia no circuito das mais importantes exposições de arte, em escala global. É nesse contexto que a fotografia moderna brasileira ganha visibilidade. Percebe-se, então, que esses autores iconoclastas, que se debateram com tabus e impuseram uma nova visibilidade de difícil aceitação no contexto dos fotoclubes meio século antes, haviam de fato pavimentado um caminho que serviria de farol e sólida referência estética e conceitual para a retomada da fotografia experimental no Brasil, que aconteceu paulatinamente após o período da ditadura militar, quando os ecos vanguardistas da geração de German Lorca e Geraldo de Barros haviam arrefecido (CHIODETTO apud LORCA, 2013, p. 10).

Em 26 de novembro de 2015, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Masp, inaugurou a exposição “Foto Cine Clube Bandeirante: Do Arquivo à Rede”, com curadoria de Rosângela Rennó. A exposição ficará aberta até 20 de março de 2016, e é composta por 279 obras, de 85 artistas que produziram dentro do FCCB. A exposição é a primeira a ser realizada sobre o tema depois que o Masp adquiriu o acervo de fotografias do Bandeirante, no ano de 2015. Em entrevista para a *Revista de Fotografia ZUM*, Rennó afirmou a importância de dar a conhecer a dinâmica do fotoclube através da organização dessa produção, assim como apontar para o fato de que nossa fotografia moderna aconteceu nesse espaço. Destaca ainda a importância da discussão sobre o amadorismo:

Pareceu-me importante mostrar a coleção completa agora, justamente no momento em que ela chega ao Masp por várias razões, sobretudo pelo fato de poder, através dela, mostrar mais diretamente o fotoclubismo e sua dinâmica. A fotografia modernista, principalmente em São Paulo, nasceu dentro desse contexto. Por outro lado, como a atual direção artística do museu vinha devolvendo ao público as bases criadas pelo casal [Lina Bo e Pietro Maria] Bardi, achei que seria coerente e fundamental trazer para dentro do museu a discussão sobre o amadorismo e o aprendizado da técnica fotográfica, alicerces da dinâmica fotoclubista (RENNÓ, 2015, s/p).

Existiria um interesse crescente por essa produção, pela singularidade dos meios que a possibilitaram, mas principalmente, um interesse em voltar às questões estéticas que ela abordou, para o resultado desses trabalhos como possibilidades de criação, de experimentação, de composição para pensar uma fotografia contemporânea. Além disso, está presente também a própria história da fotografia amadora e fotoclubista com toda sua potencialidade para as conectividades, para a expansão em várias direções, dentre as quais, os ramificados caminhos da fotografia latino-americana.

CAPÍTULO 1: Fotografia latino-americana em perspectiva

“(...) o fotógrafo não só está inscrito em seu âmbito mais imediato; suas obras terminam incursionando em espaços cada vez mais afastados pelos simples trânsito natural do intercâmbio cultural entre os povos”.
Pedro Meyer¹⁷

Antes de voltarmos nossa atenção aos dois países sobre os quais nos propusemos a estudar uma parte específica da produção fotográfica, devemos nos ater ao fato de que são países latino-americanos e que suas produções fotográficas são importantes expressões culturais desse continente, pois afinal, a fotografia brasileira e a fotografia mexicana são duas formas de ser fotografia latino-americana, com toda a complexidade que isso implica. Hugo Achugar, em fevereiro de 1984 escreveu o prólogo do famoso livro de Álgel Rama, **A cidade das letras**. Nesse prólogo, diz da maneira de Rama abordar a América Latina como um todo, como “uma concepção cultural vinculada a um projeto de pátria grande” que requer o entendimento “da atividade cultural latino-americana como fruto da ação do homem histórico vivendo em sociedade” (ACHUGAR, 2015, p. 11). Dessa forma, a América Latina surge como um corpo, como um espaço particular, específico:

Refere-se (...) àquela visão que assume a América Latina como um corpo vivo, provocador de tensões e lutas, as quais configuram uma identidade cultural particular. Um corpo trabalhado por contradições e paradoxos, pelo fato de ser considerado o espaço de uma luta ideológica, cultural e social (ACHUGAR, 2015, p. 11).

Falar em uma história da fotografia latino-americana está estreitamente vinculado ao falar e ao dar a ver esse corpo/espaço vivo ao qual se refere Achugar. É assumir a escolha pela heterogeneidade característica desse todo como um desafio perigoso e constante. Estas são características presentes mesmo quando isolamos determinadas linhas dessa história com o propósito de olhá-las mais detidamente. A fotografia amadora e fotoclubista latino-americana, brasileira e mexicana são partes integrantes desse todo, e por isso, mesmo que isoladas e consideradas em suas heterogeneidades, carregam em sua composição essa história corpo/espaço latino-americana, tanto no que diz respeito à criação das imagens quanto ao estudo acadêmico dessas imagens.

¹⁷ MEYER, 1987, p. 11.

A história da fotografia latino-americana pode ser ela mesma considerada “como espaço de luta ideológica, cultural e social”, como disse Achugar, na medida em que sua escrita foi (talvez ainda seja) marcada pela necessidade do enfrentamento de uma outra história geral da fotografia, a que contava sobre fotógrafos, fotografias, técnicas, estéticas europeias e norte-americanas como precursores, criadores, inovadores, uma história em que nos cabia a importação, a cópia e a reprodução, lugar evidenciado em falas como a do fotógrafo e historiador da fotografia alemão Helmut Gernsheim, em 1977: “No creo que haya fotógrafos importantes que descubrir” (GERNSHEIM apud RODRÍGUEZ, 2005, p. 4).

Os usos e funções da fotografia na sociedade do século XIX e XX foram muitos e variados no continente americano, tanto quanto no europeu. As questões estéticas das vanguardas do começo do século XX se fizeram presentes em países latino-americanos, assim como as questões que envolveram a fotografia humanista no período pós- Segunda Guerra Mundial também foram preocupações dos fotógrafos latino-americanos, que não por esse motivo desenvolveram-se de forma a terem resultados iguais: as particularidades latino-americanas estão presentes e singularizam sua produção fotográfica. No entanto por muito tempo a ideia era de que nada mais estava por ser descoberto, nenhum fotógrafo ou técnicas, estéticas que não fossem as importadas do velho continente: “Até há pouco tempo, comentava-se que na América Latina não acontecera ainda um desenvolvimento significativo no que se refere à fotografia” (MEYER, 1987, p. 9).

Tendo isso em vista, a década de 1980 configurou-se como momento importante para a constatação de que na América Latina a fotografia tinha uma história rica e ainda pouco (re)conhecida, como afirmou a historiadora americana da arte Shifra M. Goldman por ocasião de sua fala no II Colóquio Latino-Americano de Fotografia:

Assim como para muitos outros, as mostras e acontecimentos do I Colóquio, ocorrido em maio de 1978 foram uma revelação para mim, ao mostrarem a riqueza, variedade, complexidade e alta qualidade da fotografia latino-americana. Uma das coisas mais surpreendentes, ainda que triste, de que me dei conta em 1978, foi o fato de que os fotógrafos latino-americanos não só, em geral, eram desconhecidos nos Estados Unidos e Europa (devido a etnocentrismos e padrões de dominação impostos a todos nós) como também, frequentemente, eles próprios não se conheciam uns aos outros (GOLDMAN, 1987, p. 44).

O ano de 1981 marcou a primeira vez em que o público europeu entrou em contato com uma grande parcela da produção fotográfica latino-americana através da exposição “Fotografia Latinoamericana: 1860- 1993”, realizada em Zurich. Erika Billeter, organizadora da exposição e do livro que resultou dela, assim como Goldman, ressalta que esse

descobrimiento se deu não apenas para os Estados Unidos e Europa, mas para a própria América Latina: “En el transcurso de los últimos años, los países latino-americanos han descubierto su propia historia, y algunos de sus más importantes fotógrafos se han dado a conocer a través de exposiciones y publicaciones” (BILLETER, 2003, p. 13). Tanto as duas versões do Colóquio quanto a exposição na Europa surgem como um ponto de contato importante no que diz respeito à criação de uma nova história geral da fotografia, em que a produção latino-americana é participante ativa. Histórias locais, particulares dos países latino-americanos, assim como uma história geral, começaram a ser compartilhadas, acessadas, divulgadas como importantes expressões das culturas e das sociedades do continente.

O peruano Martín Chambi ¹⁸ se transformou em símbolo dessa descoberta (MEYER, 1987, p. 11; GOLDMAN, 1987, p. 49; BILLETER, 2003, p. 13; RODRÍGUEZ, 2005, p. 4). Foi o primeiro fotógrafo indígena, “quién hizo de la representación fotográfica de su cultura una aspiración humanista” (BILLETER, 2003, p. 32), dando à questão indigenista uma profundidade de quem está intimamente vinculado a ela ¹⁹. A partir do interesse por Chambi (mesmo que possamos perceber nesse interesse alguma nota da procura pelo exotismo, agora no caso não só pelo indígena fotografado, mas pelo indígena fotógrafo) e das pesquisas sobre sua obra, importantes trabalhos foram dando a conhecer novos arquivos fotográficos que possibilitaram a elucidação da história da fotografia peruana do século XIX e começo do XX, como o estabelecimento dos estúdios de fotografia de Miguel Chani e Manuel Figueroa Aznar: “Martín Chambi, antes solitario, se encuentra ahora rodeado de colegas (...)” (BILLETER, 2003, p. 31).

¹⁸ Martín Chambi nasceu em 5 de novembro de 1891 em um povoado dos Andes chamado Coaza, no distrito de Carabaya, perto do lago Titicaca. Teve seu primeiro contato com a fotografia em uma mina de ouro em que seu pai trabalhava, seguindo para Arequipa onde aprendeu o ofício de fotógrafo com Max T. Vargas. Teve seu primeiro estúdio na cidade de Sicuani, capital da província de Canchis, local que prosperou devido à exportação de lãs de alpaca e lhamas, assim como da indústria têxtil. Nessa época Chambi já tinha dois filhos, Célia e Victor. Em Sicuani nasceu Julia Chambi, a única filha que se tornou fotógrafa. Logo depois se mudou com a família para Cuzco onde desenvolveu seu trabalho mais importante e onde viveu até sua morte em 1973. Além de seu trabalho como fotógrafo de estúdio, Chambi também atuou como repórter fotográfico entre os anos de 1918 e 1930, para o periódico peruano La Crónica e para as revistas Variedades e Mundial, além do jornal argentino La Nación. Também publicou trabalhos na revista norte-americana National Geographic em fevereiro de 1938. Cf. CHAMBI, Teo Allain. “Fragmentos de uma biografia”. In: **Quatro gerações Chambi**. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 9.

¹⁹ Sobre as fotografias de Chambi e a questão indigenista, Billeter aponta: “Su éxito no se debe exclusivamente al interés universal por los descendientes de las grandes culturas precolombinas, puesto que sus fotografías son la expresión única de un profundo reconocimiento hacia su país, hacia sus gentes, con las que a causa de sus orígenes indios se sentía vinculado íntimamente (...). Cuando Chambi llega a Cuzco en 1920, el indigenismo está en pleno auge. Chambi se convierte en uno de sus representantes más entusiastas. El indigenismo pasa a ser su verdadera tarea vital. Martín Chambi hablaba quechua. Podría dirigirse a su clientela en su lengua materna y establecer contacto, sin ningún género de trabas, con los campesinos” (BILLETER, 2003, p. 32).

No entanto, o reconhecimento por parte dos pesquisadores da história da fotografia europeus e norte-americanos da produção fotográfica latino-americana é um dos desdobramentos de uma questão mais ampla e complexa que se vincula diretamente com a circulação dos fotógrafos e das imagens fotográficas. Diz do momento em que a produção latino-americana passou a ser reconhecida como uma produção singular, criativa, inovadora tanto quanto tantas outras em outros lugares do mundo, e que quando tem sobre si o interesse de pesquisadores, evidencia suas muitas formas de difusão em meios diferentes de comunicação através da geografia do continente e fora dele, desde o século XIX.

Se tomarmos novamente como exemplo Martín Chambi, vemos que sua trajetória nos ajuda a pontuar melhor essa questão. Segundo Manuel Julio Vera del Carpio, museólogo e presidente da Casa de Cultura Peruana de São Paulo, a projeção da trajetória de Chambi teria começado em 1924, quando colaborou como fotojornalista para periódicos argentinos como *La Prensa* e *La Nación*, e para as revistas *Plus Ultra* e *Revista de Arquitectura e Sociedad Central de Arquitectos*, parceria que teria sido facilitada pela construção da estrada de ferro Cusco-Buenos Aires, e que foi mantida até 1951 (CARPIO, 2007, p. 27). Além dessa parceria, Carpio destaca ainda como ampliação da circulação do trabalho de Chambi, uma série de exposições itinerantes de sua obra no Chile (Santiago, Valparaíso, Puerto Montt e Viña del Mar), com o apoio do Ministério de Relações Exteriores do Peru. Em 1938 nove fotografias de Chambi foram selecionadas para compor a reportagem “The Incas: empire builders”, da revista norte-americana *National Geographic*. Nos anos seguintes suas imagens foram publicadas em jornais e revistas de vários países do mundo, sendo que Chambi as enviava aos representantes dos periódicos “com a confiança de que sempre receberia os seus ‘direitos de autor’” (CARPIO, 2007, p. 27). Suas fotografias circulavam dentro e fora da América Latina:

Irving Penn, fotógrafo americano reconhecido por suas imagens de moda para a revista *Vogue*, vai a Cusco com a intenção de conhecer Chambi e, buscando ter maior contato com ele, passa a viver na cidade, onde aluga um estúdio. É neste período que seu reconhecimento internacional ganha proporções maiores. Em 1964, outro norte-americano, Edward Ranney – antropólogo e fotógrafo bolsista da Fullbright –, trava contato com a obra de Martín Chambi e consegue convencer a Earthwatch Expedition, dos Estados Unidos, a organizar, em 1977, uma viagem de professores ao Peru. Durante dois meses, Ranney – com a ajuda de Víctor e Julia Chambi, filhos de Martín – estuda e realiza a primeira catalogação de 14 mil placas de vidro do arquivo do fotógrafo peruano. A pesquisa de Ranney foi concluída com uma grande exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1979. A exposição circula em museus e universidades dos Estados Unidos, entre 1979 e 1981, chegando ao Canadá e à Photographer’s Gallery, de Londres, em 1982. Somente após sete anos, ou seja, em 1986, é que a mostra pode ser vista em Lima (CARPIO, 2007, p. 27).

Muito ainda havia para ser discutido sobre a história da fotografia e aos poucos novos personagens foram sendo incorporados. Ampliou-se as investigações sobre o processo e desenvolvimento da fotografia latino-americana “y su articulación con los cambios sociales y culturales producidos en el continente” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 345) e também fora dele. O surgimento das técnicas fotográficas que compilavam as histórias de Niépce, Daguerre e Fox Talbot, começaram a falar também do “descobrimento isolado” da fotografia pelo francês naturalizado brasileiro, Hércule Florence²⁰. Tanto Billeter em seu trabalho já citado quanto Gutiérrez em sua “Historia de la fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX” citam o trabalho de Boris Kossoy sobre os experimentos de Florence até chegar no processo/imagem que logo chamou de fotografia. Gutiérrez aponta ainda os experimentos feitos pelo mexicano Esteban Martínez em 1805, em que utilizava a câmara escura e solução de cloreto de prata sobre pranchas de metal para reproduzir a fachada da igreja de Santo Domingo (GUTIÉRREZ, 1997, p. 345).

Também a década de 1980 marca o interesse pela fotografia como objeto específico de investigação (devido às questões historiográficas sobre o documento), sendo que à década de 1990 coube a publicação da maioria desses trabalhos. As histórias latino-americanas sobre a fotografia do século XIX foram intensamente pesquisadas, arquivos privados foram consultados, arquivos públicos foram criados e sobre esse período hoje temos uma imensa bibliografia. Apenas para exemplificar essa questão no Brasil, temos o **Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro**, de Boris Kossoy, que na forma de verbetes procura mapear fotógrafos e suas produções desde 1833 até 1910, resultado de anos de trabalho de Kossoy (tendo como base sua pesquisa de doutorado defendida em 1979 e depois publicada em livro em 1980: **Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX**) e da colaboração de muitos outros pesquisadores. Sobre essa questão, Kossoy afirma:

O interesse pela fotografia enquanto objeto de investigações específicas, assim como o estudo da documentação fotográfica como instrumento de apoio à pesquisa e a interpretação multidisciplinares, é ainda recente no Brasil. A partir dos meados da década de 1980 começaram a surgir publicações que privilegiaram a iconografia, porém, dos anos 90 um crescimento significativo de trabalhos de cunho científico desenvolvidos no âmbito acadêmico (KOSSOY, 2003, p. II).

²⁰ Sobre Florence trataremos detalhadamente no capítulo 2.5, dada sua importância para o FCCB.

Além da própria imagem fotográfica (do século XIX até a contemporaneidade), outros documentos que dizem respeito diretamente à fotografia, que cercam, respaldam sua produção, sua prática, as teorizações sobre sua natureza, as formas possíveis de seus usos e funções foram elencados e trabalhados sistematicamente na construção de uma história latino-americana da fotografia: jornais, revistas, folhetos de propaganda de lojas de produtos fotográficos, anúncios de ateliês de fotografia, manuais de fabricantes, revistas especializadas em fotografia, boletins publicados pelos fotoclubes, os próprios fotoclubes como espaço de sociabilidade, clubes não institucionalizados, e nos dias de hoje, os coletivos fotográficos contemporâneos ²¹. Cada um desses documentos diretamente relacionados à produção de imagens fotográficas mantém suas particularidades temporais e de condições de produção, de relação com as questões sociais, culturais, econômicas, políticas, portanto com exigências metodológicas específicas para a construção na escrita do trabalho acadêmico sobre a produção fotográfica latino-americana:

En definitiva la fotografía iberoamericana parece ir assumiendo no solo su responsabilidad en documentar su presente, sino también en preservar y hacer conocer los logros de su pasado. En definitiva, outra forma de consolidar la identidade y asumirla plenamente (GUTIÉRREZ, 1997, p. 426).

Com o propósito de situar mais claramente as discussões deste trabalho sobre a fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México, faremos a seguir uma breve distinção entre as modernidades fotográficas dos dois países, que não se diferenciam apenas com relação às questões estéticas ou de vinculação com as especificidades históricas de cada país, mas é também quanto à temporalidade, sendo a mexicana relacionada com as estéticas das vanguardas do começo do século XX, e a brasileira relacionada com a estética construtivista, da segunda metade do século XX, cada uma delas possibilitada por sua historicidade própria. Não pretendemos aprofundar as questões complexas que envolvem as

²¹ Os coletivos fotográficos seguem muito de perto as atividades dos coletivos artísticos contemporâneos, procurando conexões e articulações que utilizem as potencialidades comunicativas da web, criando uma teia extensa de relações rápidas, mas ao mesmo tempo visando uma produção que tenha relações com o espaço e as questões sociais e políticas da cidade, intervindo, se posicionando, atuando. Sobre o assunto, temos o livro de Eduardo Queiroga, **Coletivos Fotográficos Contemporâneos**, publicação de 2015. Queiroga propõe reflexões acerca dos coletivos de fotografia como espaços que incorporam discussões sobre os processos de criação fotográficos de forma ampla: partindo tanto das questões prementes das individualidades que compõem o coletivo, até alternativas para o financiamento da produção que resulta dele, como fazer essa produção circular na forma de exposições, por exemplo. O autor se propõe a pensar a forma do coletivo contemporâneo também através da diferenciação entre essa manifestação própria dos dias de hoje, com relação às coletividades que já existiram na história da fotografia: fotoclubes, agências fotográficas e a experiência da Farm Security Administration. Cf. QUEIROGA, Eduardo. **Coletivos Fotográficos Contemporâneos**. Curitiba: Appris, 2015.

várias definições que a modernidade pode ter, mas apontar para as diferenças das duas histórias da fotografia nos dois países, diferenças que são importantes para o entendimento dos desenvolvimentos distintos da fotografia fotoclubista e suas implicações sociais e culturais.

1.1: Formas da modernidade fotográfica Latino-Americana: México e Brasil

Pensar a modernidade na fotografia brasileira por si só se configura uma questão com muitas variantes a serem levadas em consideração. Quando agregamos à discussão outro país, a problemática se intensifica. No entanto, essa intensificação que o trabalho com duas realidades distintas oferece, implica a ampliação do olhar sobre o tema, que em muitos casos nos abre novas possibilidades de entendimento, novos ângulos de observação que talvez não se evidenciassem com tanta nitidez de outra forma ²². No caso específico da fotografia moderna, tendo como espaço de movimentação das imagens e das teorias sobre essa imagem os fotoclubes em relação com a sociedade, fica ainda mais evidente que devemos precisar de qual modernidade estamos falando, como apontou Ricardo Mendes (MENDES, 1996, p. 2), assim como de que fotoclube tratamos, esclarecendo que mesmo mantendo uma estrutura

²² No que se refere à pesquisa histórica em História da América em geral, e em história comparada em particular, tomamos o artigo de Maria Lígia Coelho Prado (2011), para situarmos a discussão sobre a consolidação de seu campo historiográfico. Segundo Prado, é crescente o número de pesquisadores brasileiros que se dedicam aos estudos da América Latina. No entanto, quando comparada à História do Brasil, percebemos que essa é uma área que se encontra plenamente estabelecida, tendo sua historiografia constituída por temáticas, problemas e interpretações que formam uma bibliografia de referência obrigatória. Já os estudos sobre América Latina se encontram, ainda segundo Prado citando Homi Bhabha, em um “entre-lugar”, já que é necessário dialogar com a historiografia brasileira, a latino – americana, e em termos mais amplos, com a internacional. As pesquisas em América Latina ocupariam ainda hoje “um lugar de menor visibilidade, maior instabilidade e que exige mais trabalho e sólida formação do jovem pesquisador” (PRADO, 2011, p. 10). Pensando em uma renovação da historiografia da América Latina que a levaria à consolidação do campo historiográfico, pesquisadores começaram a buscar novas possibilidades. Destacamos aqui, ainda com Prado, os estudos que procuram pensar o Brasil na América Latina, propondo comparações (Marc Bloch), histórias conectadas (Snajay Subrahmanyam e Serge Gruzinski), adentrando em abordagens das histórias transnacionais que propõem romper com a idéia e o espaço da nação como marco principal de análise. Dessa forma percebe-se uma tentativa do campo em se afirmar através da preocupação com movimentos, circulações: não se trata mais de abordar o processo histórico em diferentes lugares, mas de entender a construção no movimento entre lugares e regiões. Essas novas abordagens trouxeram também novos objetos e fontes: revistas, músicas, cinema, fotografia, relatos de viagem, pintura, cartilhas de leitura, livros didáticos, entre tantos outros. É dentro desse panorama historiográfico que pretendemos justificar nossa pesquisa. Entendemos que estudar as relações entre dois países latino-americanos preocupados com a renovação dos temas e da linguagem fotográfica nas décadas de 1940 e 1950 é de grande interesse e importância para o desenvolvimento da historiografia da América Latina. Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história Comparada da América Latina”. In: *Revista de História*, 153 (2º - 2005), p. 11 – 33.

comum, essas associações dependeram muito da sociedade em que estavam inseridas para delimitar seu campo de atuação, suas problemáticas.

Mesmo não tendo a intenção de trabalhar os fotoclubes da mesma forma nos dois países em que os pesquisamos, tornou-se necessário, ainda que brevemente, pontuar aproximações e distanciamentos, até o momento de conexão, de troca direta entre o FCCB e o La Ventana, principalmente no que se refere à modernidade da estética fotográfica, que como veremos, teve formas e intenções distintas nos dois países durante o século XX. Além do mais, torna-se pertinente apontar que a fotografia esteve constantemente relacionada com formas da modernidade, tanto técnicas quanto estéticas.

Quando a fotografia surgiu em meados do século XIX, em pouco tempo tornou-se um dos símbolos da modernidade advinda da revolução industrial, como mecanismo que modificou completamente a relação de produção de imagens no que diz respeito ao produtor, à forma de produção, ao tempo e à realidade relacionada com a verdade. A fotografia era ela mesma a modernidade e também o instrumento que possibilitava a captura das variadas formas que essa modernidade conquistava, pois ela fornecia provas da modernidade a partir do momento em que lhe foi atribuída uma concepção mimética (FIGARELLA, 2002, p. 51). Essa mesma concepção mimética lhe negava qualidades artísticas, gerando as discussões sobre as quais veremos ao longo deste trabalho a repercussão dentro dos espaços dos fotoclubes. A partir daí a fotografia se relacionou com outra modernidade, agora estética, com o surgimento do pictorialismo e da fotografia direta, ambos relacionados ao espaço dos fotoclubes (FIGARELLA, 2002, p. 52).

Segundo Mariana Figarella, a consagração do pictorialismo se deu em 1891 com a Exposição Internacional Pictorialista organizada pelo Club der Amateur Photographen, de Viena, que acabou servindo como modelo para as grandes exposições internacionais de Londres, Paris, Alemanha e Estados Unidos (FIGARELLA, 2002, p. 52). Logo em 1908, segundo historiadores da fotografia como Beaumont Newhall (citado por Figarella), o pictorialismo entrou em decadência, marcada também por uma exposição, agora em Londres, realizada pelo grupo Linked King, em que já apareciam fotografias executadas através de uma nova visão fotográfica, principalmente na produção norte-americana de fotógrafos pertencentes ao círculo de Alfred Stieglitz²³, de Nova York (FIGARELLA, 202, p. 52):

²³ Alfred Stieglitz (1864-1946) estudou fotografia na Alemanha, participando de muitos dos mais renomados salões pictorialistas. Quando voltou para Nova York no começo do século XX, criou a sociedade fotográfica Photo Secession (ou 291, como ficou mais conhecida), que em um primeiro momento difundiu a fotografia pictorialista nos Estados Unidos. Do Photo Secession participaram importantes fotógrafos daquele período,

Imágenes aún inmersas en las modalidades pictorialistas pero que ya empiezan a desprenderse de éstas, en el sentido de que los fotógrafos comienzan a trabajar con los propios materiales y técnicas del medio fotográfico y tratan de evitar las descripciones excesivamente narrativas, concentrando-se atentamente en el sujeto fotográfico. De hecho, dos bandos en el pictorialismo quedaban establecidos en estas fechas, como señaló el lúcido crítico de fotografía Sadakichi Hartmann: “El ejército pictorialista esta dividido en dos frentes, uno de los cuales prefiere temas y tratamiento a la manera de los pintores, y el segundo frente procura abordar los niveles de los verdaderos temas y texturas de las fotografías” (FIGARELLA, 2002, p. 52-53).

Percebemos então que o pictorialismo foi uma forma moderna, experimental de trabalho com a imagem fotográfica naquele momento, que coexistiu com a fotografia direta, também moderna e experimental em outro sentido: “la fotografía pictorialista y la fotografía directa fueron corrientes que siempre coexistieron y se desarrollaron paralelamente” (FIGARELLA, 2002, p. 53). Para o caso da fotografia de vanguarda ²⁴ mexicana esse é um ponto muito importante, que também foi abordado por José Antonio Rodríguez, quando, tratando de uma exposição de Aurora Eugenia Latapi, aluna de Agustín Jiménez, aponta para o fato de que o pictorialismo e estéticas de vanguarda coexistiram e muitas vezes se complementaram:

(...) ideas que comenzaban a estar em aparente choque: por un lado, el pictorialismo (“abolición [del] tema artístico”) y por outro, la vanguardia (la “función mecánica de la cámara”). Pero en el fondo sólo eran dos modernidades distintas, que con frecuencia se entrelazaban o completaban (RODRÍGUEZ, 2012, p. 72).

Nesse sentido, entendendo que tanto o pictorialismo quanto a fotografia direta/vanguardista são estéticas relacionadas à modernidade, quando tratamos da história mexicana dois fotógrafos se destacam com relação à década de 1920, período em que as duas

como Clarence White, Alvin Langdon Coburn e Edward Steichen. Em pouco tempo, Steichen e Stieglitz se unem em uma nova forma de fotografar, conhecida como fotografia direta, abandonando o pictorialismo. O termo fotografia direta foi cunhado por Hartmann em suas críticas para a revista Camera Work. Stieglitz foi o principal nome da fotografia artística moderna dos Estados Unidos (FIGARELLA, 2002, p. 54 - 55).

²⁴ Optamos aqui por inserir o termo vanguarda/vanguardista seguindo uma categorização proposta por José Antonio Rodríguez em seu livro **Fotógrafas en México – 1872-1960**, de 2012. Segundo Rodríguez as fotógrafas modernas foram as que trabalharam a partir do começo do século XX, caracterizadas pelo trabalho em estúdios, com retratos, alcançando “con el ritual retratista un acto de ilusión exquisita” (RODRÍGUEZ, 2012, p. II). Já as fotógrafas vanguardistas seriam as que trabalharam nas décadas de 1920 a 1940, tendo como presença forte Tina Modotti: “dando passo a una fotografia de vanguardia – tan cosmopolita como otras corrientes vanguardistas que se daban en Europa -, estas artistas trabajaron con la redimensión de los objetos, otorgandoles nuevos sentidos simbólicos y ofreciendo una nueva visión de los espacios arquitectónicos y los ámbitos públicos” (RODRÍGUEZ, 2012, p. II).

estéticas conviveram no país: o alemão Hugo Brehme ²⁵, considerado um fotógrafo de transição entre o pictorialismo e a fotografia de vanguarda (FIGARELLA, 2002, p. 59), e o norte-americano Edward Weston, importante introdutor da fotografia direta no México (DEBROISE, 2005, p. 306-307). A historiadora da fotografia Mayra Mendoza Avilés, em um artigo sobre Hugo Brehme, destaca o fato de que nos últimos anos houve uma revalorização da obra do fotógrafo alemão, sendo esta retomada feita com a intenção de compreender melhor alguns pontos sobre a história da fotografia mexicana (MENDOZA, 2006, p. 60). A produção fotográfica mais conhecida de Brehme pertence ao pictorialismo, que segundo Avilés, é um romantismo que se manteve válido para um setor conservador da sociedade dos anos de 1920, que ainda mantinha relações com um porfirismo tardio, principalmente através da função de identificar/construir em suas imagens um tipo específico de país, com suas paisagens grandiloquentes com vulcões e a vastidão do altiplano mexicano, assim como a passividade das populações (MENDOZA, 2006, p. 60-64). No entanto, também é possível encontrar em uma parte da produção de Brehme imagens inovadoras. Sobre essas imagens, Figarella afirma que:

(...) nos encontramos con algunas fotografías en que los audaces acercamientos y cortes en la composición, inusitados para la época, nos hablan de una manera nueva de enfrentarse a temas fotográficos tradicionales (FIGARELLA, 2002, p. 59).

Essa característica recentemente destacada da obra de Brehme reafirma a dupla modernidade da fotografia na década de 1920 no México, em consonância com a discussão do assunto em âmbito mundial:

En el ámbito fotográfico mundial de los años veinte del siglo pasado, convivieron dos maneras de ver, entender y representar la imagen: por un lado el pictorialismo enraizado en el romanticismo decimonónico, y por el otro la *nueva objetividad* o la *fotografía directa*, apegada a las vanguardias artísticas de entonces y para quienes el fuera de foco del acercamiento pictorialista resultaba anticuado, y las imágenes evocadoras de paisajes crepusculares o idílicos no representaban el dinamismo del presente. En la *nueva objetividad* era precisa la nitidez y las imágenes cotidianas sin manipulaciones en la toma o el laboratorio (MENDOZA, 2006, p. 64).

Aos poucos a estética da fotografia direta, purista se sobressai à pictórica, que passa a ser entendida como passadista, antiquada, incapaz de propor uma imagem condizente com os novos tempos. A presença de Edward Weston e Tina Modotti a partir do ano de 1923, com uma produção fotográfica nova, dentro dos padrões da fotografia direta preconizada por

²⁵ Hugo Brehme será abordado com mais detalhes no terceiro capítulo deste trabalho.

Stieglitz e amplamente divulgada no México através da imprensa, sendo publicadas em revistas de vanguarda e jornais diários, tendo suas exposições resenhadas e muitas críticas escritas sobre a obra de ambos, teve grande influência na nova geração de fotógrafos mexicanos (FIGARELLA, 2002, p. 61). Essa nova geração estava formada por fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez e Aurora Eugenia Latapí:

He aquí que para finales de los años veinte quedan abiertas dos tendencias estilísticamente muy diferenciales das dentro de la fotografía mexicana. Estas dos miradas fotográficas podrían caracterizarse por las siguientes especificidades: la vertiente encabezada por Weston y Modotti, y que se prolonga en los Álvarez Bravo, Latapí y Jiménez, afín a la sensibilidad formalista de la vanguardia artística norteamericana y europea que hace énfasis en la visión directa y realista de las cosas, en el respecto por el medio fotográfico en sí mismo, en la claridad estructural y en la definición de las formas, y que a pesar de plasmar temas nacionales, rehúye de las miradas pintorescas, busca la intensificación de la visión sobre la cosa fotografiada, y tiende a aislar al sujeto fotográfico de su contexto; la segunda vertiente, de la cual son representantes Brehme, y algunos fotógrafos como Luis Márquez, Rafael Carrillo y Rafael García, quienes, con sus características diferenciales, enfatizan una visión idealista y bucólica del paisaje, las costumbres y las fiestas pueblerinas del indígena, a través de una visión narrativa, pintoresca y llena de exotismo, cuyo fin es exaltar la nacionalidad y el ser mexicano, y en la que no tiene cabida la modernidad. Sin embargo, a estas dos miradas las une un sustrato común: su estrecha vinculación con las estrategias visuales del nacionalismo posrevolucionario (FIGARELLA, 2002, p. 62-63).

Para Monsiváis, a preocupação com a fotografia como arte teve seu início no México com a presença de Weston, mas também de Paul Strand, Serguei Eisenstein e Eduard Tissé, sob a vigorosa influencia do muralista Diego Rivera (MONSIVÁIS, 2012, p. 22). Depois dos estrangeiros, a presença mais marcante nesse processo de constituição de uma nova gramática fotográfica seria o mexicano Álvarez Bravo: “Admirador de Edward Weston, amigo de Tina Modotti, amigo de Paul Strand y Cartier-Bresson, participante del período más brillante del nacionalismo cultural, Manuel Álvarez Bravo (...) es una figura imprescindible en la historia de la fotografía del siglo XX” (MONSIVÁIS, 2012, p. 68). De qualquer forma, o importante nos trechos destacados tanto de Figarella quanto de Monsiváis, é a referência ao processo de reconstrução do período pós-revolucionário pelo qual o México passava nos anos de 1920, marcado por um “extraordinário brote de energia en las artes”, que procurava novas estratégias e estéticas que dessem conta da modernidade da sociedade que então se construía (FIGARELLA, 2002, p. 63) ²⁶. Portanto, a discussão sobre modernidade da fotografia

²⁶ A importância das artes para as estratégias visuais do nacionalismo pós-revolucionário mexicano será tratada com mais atenção no terceiro capítulo deste trabalho.

mexicana, articulada a um projeto cultural estava presente com muita força desde o começo do século XX.

No caso brasileiro, como afirma Rubens Fernandes Júnior, a fotografia só se consolidou culturalmente na metade do século XX (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 163). No entanto, destaca alguns fotógrafos que experimentaram diferentes formas de uso da fotografia desde o final do século XIX e começo do XX. Em sua busca por entender a fotografia como um “movimento de rupturas visuais a partir de diferentes procedimentos” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 163), o autor destaca Valério Vieira²⁷ como o “paradigma da modernidade da fotografia brasileira”, principalmente pelo uso que Vieira fez da fotomontagem em seu “Os trinta Valérios”, realizada no ano de 1900, em que utilizou trinta autorretratos “articulados em um sofisticado painel e com imaginação desconcertante, inédito até então na fotografia brasileira” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 163). No entanto, apesar de Vieira inaugurar o século XX com um trabalho inovador, a fotografia teria retrocedido em termos estéticos. Esse retrocesso poderia ser sentido quando vemos que a fotografia não participa do grande movimento artístico da década de 1920, a Semana de Arte Moderna:

Apesar de termos iniciado o século XX com a desconcertante obra de Valério Vieira, podemos detectar que nas primeiras décadas, apesar do contínuo avanço das técnicas e do material sensível, a fotografia retrocedeu em termos de conquistas estéticas. A primeira grande manifestação de vanguarda das artes no país, a Semana de Arte Moderna, em 1922, não contemplou a fotografia e o cinema como linguagens, manifestações e expressão artística contemporânea, em direção oposta às manifestações das vanguardas europeias, que naturalmente souberam assimilar as inovações tecnológicas da sociedade industrial. Curiosamente, nossa vanguarda incluiu no seu programa a pintura, a literatura, a escultura, a música e a arquitetura, mas esqueceu da fotografia e do cinema, embora estas representassem as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 165).

Dos nossos modernistas, apenas Mário de Andrade desenvolveu a fotografia de forma inovadora, utilizando para compor suas imagens, as informações que encontrava na revista alemã *Der Querschnitt (O corte vertical)*, editada em Berlim (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 166). Mário utilizou a fotografia como linguagem, a câmera tornou-se uma possibilidade de ver de outra forma, de redefinir seu olhar, criando imagens fortemente marcadas pela noção de composição, de formas distintas de corte, de aproximação, de apresentação da figura humana (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 166-167). É importante destacarmos também as fotomontagens de Jorge de Lima, que ilustraram o *Suplemento em Rotogravura* do jornal *O*

²⁷ Valério Vieira e sua presença nas discussões do boletim do FCCB serão abordados no capítulo 2.5 deste trabalho.

Estado de S. Paulo, em 1939, além do trabalho do pintor mineiro Alberto da Veiga Guignard, que também trabalhou com fotomontagens na década de 1940. Além disso, temos também as “experiências impressas”, como denominou Fernandes Júnior as edições de periódicos de grande divulgação como o acima citado *Suplemento em Rotogravura* e a *Revista S. Paulo* ²⁸ (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 167). Entre as décadas de 1940 e 1960 a fotografia brasileira se desenvolveu em direção a outra forma de modernidade muito próxima da estética construtivista, sendo essa estética desenvolvida por fotógrafos amadores e por artistas que utilizaram a fotografia como meio expressivo:

Nos anos cinquenta e sessenta, diversos artistas utilizaram a fotografia tanto para dar suporte ao seu trabalho, quanto para registrar as manifestações efêmeras da arte – performances, instalação, fotoescultura, etc – que ganharam espaço entre os artistas mais ousados. Destacamos, entre outros, os trabalhos de Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Cildo Meireles, Farnese de Andrade, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Nosso interesse recai sobre os dois últimos artistas (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 176).

O interesse em Geraldo de Barros e José Oiticica Filho também é nosso, já que os dois fotógrafos foram, por algum tempo, associados ao FCCB, e foram muito importantes por estabelecerem os novos paradigmas da fotografia moderna brasileira, sendo responsáveis por experiências radicais no campo fotográfico. Geraldo de Barros foi motivado por uma intensa necessidade de experimentação, procurando sempre se afastar de regras e códigos pré-estabelecidos. Movido por grande curiosidade e criatividade, conjuntamente com seus conhecimentos sobre as vanguardas europeias que utilizaram a fotografia no campo das estéticas abstratas como Man Ray, Moholy-Nagy, Brassai, Mondrian, Paul Klee e outros, Geraldo de Barros concentrou-se numa produção que podemos chamar de concreta (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 177-178). Essa estética concreta da fotografia de Barros surge como resultado da maneira como este entendia a fotografia, sempre como um processo de construção “retirando dela quase todos os traços do objeto fotografado, a fim de criar um espaço com formas e linhas que se harmonizam segundo os movimentos instituídos pelo seu ritmo e pela sua criativa articulação plástica” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 178).

José Oiticica Filho aproximou-se da fotografia vindo da área das ciências exatas: era professor de matemática e entologista no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Também

²⁸ Pela importância que consideramos ter a *Revista S. Paulo* para o momento de criação do FCCB, assim como pela presença de Benedito Junqueira Duarte na revista e depois no *Bandeirante*, nos aprofundaremos nessa questão no capítulo 2.1 deste trabalho.

desenvolveu um projeto fotográfico construtivo elaborado, chegando a criar classificações de diferenciação entre eles, segundo as técnicas utilizadas, sendo elas “Derivações”, quando registrava o mundo visível interferindo posteriormente na imagem, e “Recriações”, quando utilizava transferências sucessivas de formas que criava para serem fotografadas, do positivo para o negativo, executando essas várias “passagens” até chegar ao fim de uma cadeia (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 181-182). Os dois fotógrafos, quando criaram uma fotografia fortemente marcada pela estética construtivista, se estabeleceram como os primeiros fotógrafos brasileiros integrados a um importante projeto cultural do país:

Sua [de José Oiticica Filho] opção construtiva e sua contribuição para a fotografia concreta no Brasil, juntamente com Geraldo de Barros, foi da maior importância já que, pela primeira vez, tínhamos dois fotógrafos sintonizados e integrados com um dos mais expressivos projetos culturais do país. (...) foram dois artistas informados e sintonizados com a evolução da estética fotográfica, que muito contribuíram para estabelecer os paradigmas da fotografia moderna no Brasil. Nos anos cinquenta foram responsáveis pelas atitudes mais transgressoras da fotografia brasileira até então, pois não só dessacralizaram a técnica e o automatismo do registro, como propuseram uma fotografia mais cerebral (...) (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 183).

De forma bastante breve, podemos entrever que são muitos modernismos assim como são muitas as histórias da fotografia. Pretendemos partir daqui para problematizar, levantar questões iniciando por algumas linhas de atuação da fotografia, possíveis de serem acessadas através das histórias dos fotoclubes, dos grupos fotográficos. Partimos então das possibilidades conectivas desses espaços, correndo o inevitável risco de suscitar mais perguntas do que respostas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as formas do moderno. O moderno são variações que seguem movimentos específicos de lugares, de tempos, de interlocuções possíveis, de instantes de relação entre os homens e as coisas do mundo. São formas de pensar e de viver o mundo. São formas de se viver o que se pensa do mundo. As formas assumidas pela fotografia moderna brasileira, mexicana, argentina carregam essas singularidades em sua construção, ao mesmo tempo em que são trançadas por linhas gerais, por concepções comuns presentes em uma época, sendo possível a ela que seja também constituinte da cultura visual que a compõe.

É bastante significativo nesse sentido, quando Helouise Costa chama a Escola Paulista de nossa vanguarda possível: a herança das vanguardas europeias, na forma do que se convencionou chamar de *Nova Fotografia*, foram acessadas em nosso meio, do ponto de vista estético e cognitivo, através da apropriação que os fotógrafos do FCCB fizeram desse elemento, tendo em vista as necessidades de atualização da cultura local (COSTA, 2005, p. 11). O que podemos concluir disso, junto com Costa, é que os fotoclubistas se empenharam em uma “reinvenção da fotografia da vanguarda internacional, cujas estratégias de desconstrução do código fotográfico foram usadas para elaborar um olhar renovado sobre a cena urbana paulistana” (COSTA, 2005, p. 11). Em uma entrevista para a revista *Cult* sobre a exposição “Paulo, José e Ademar – 3 modernos”, Iatã Cannabrava (que dividiu a curadoria com Isabel Amado), quando perguntado sobre a importância do FCCB, respondeu que tomadas as devidas proporções, seria possível dizer que o Bandeirante foi nossa Bauhaus brasileira (CANNABRAVA apud FERREIRA, 2014, s/p).

Essa retomada da fotografia fotoclubista é muito importante, dizendo respeito a uma nova forma de entender e de procurar estabelecer parâmetros para o que foi nossa expressão moderna fotográfica, que por muito tempo foi considerada à parte da produção fotográfica nacional. Essa segregação deu-se pelo menos por dois motivos. O primeiro dizendo respeito diretamente ao fato de que os fotoclubes foram inegavelmente experiências elitizadas, organizados por agentes ligados aos setores conservadores da sociedade e do meio político, como pudemos observar através das parcerias do FCCB com a política do estado de São Paulo e mesmo a escolha pela apropriação do mito bandeirista. O outro, que se conecta diretamente ao primeiro, diz respeito aos rumos que a história da fotografia tomou a partir da década de 1960. O Golpe Militar de 1964 modificou totalmente o Brasil em todos os seus aspectos, jogando o país em “um regime ditatorial violento e duradouro”, do qual só sairia em 1980 (COSTA, 2005, p. 13). Essa nova conjuntura político-social tornou o diletantismo dos

fotógrafos amadores, voltado para as questões estéticas da fotografia, uma atividade considerada “inadequada e reacionária em círculos culturais mais politizados”, ao mesmo tempo em que ao repórter fotográfico era “atribuída à missão política de registro e denúncia das arbitrariedades da ditadura”. Essa nova disposição, conjugada ao próprio esvaziamento da estrutura do fotoclube, dentro do qual já vinha se desenvolvendo uma linha forte voltada ao fotojornalismo, fez com que o fotoclubismo entrasse em declínio. O FCCB perdeu aos poucos os espaços que havia conquistado na cidade e a produção de seus associados foi considerada anacrônica (COSTA, 2005, p. 14).

Dessa forma podemos perceber que existe no trajeto da fotografia moderna brasileira, um imbricado de questões de ordem histórica e historiográfica, que, se num primeiro momento renegou a atuação dos fotoclubes como participante ativo da construção de nossa história da fotografia, aos poucos foi mudando sua postura, procurando inserir novamente a experiência fotoclubista nessa história, como constituinte importante e influente nas gerações de fotógrafos do final do século XX e começo do XXI – de acidente de percurso à Bauhaus brasileira. Nesse sentido, o livro **A Fotografia Moderna no Brasil** tem grande importância, pois a partir do momento em que voltou sua atenção, na década de 1980, à produção fotoclubista, e identificou aí nosso movimento fotográfico moderno, chamou a atenção tanto dos pesquisadores, quanto dos próprios familiares dos fotógrafos, que segundo Cannabrava, sem saber da importância das fotografias acabavam se desfazendo delas, dificultando o levantamento desses acervos, e, por conseguinte, a organização de acervos para as pesquisas históricas ¹⁹¹.

Sobre esse “olhar preconceituoso” lançado à fotografia clubista, um texto de Ronaldo Entler é bastante elucidativo. Propondo-se a pensar sobre as barreiras, limites e definições entre o que seria a fotografia moderna/experimental e a fotografia realista/documental, acaba remetendo a sua própria formação na década de 1980 e a como era vista a produção clubista: “rançosa e alienada”. Ser comparado aos fotoclubistas era entendido como uma ofensa. Entler diz que só passou a entender a importância do movimento fotoclubista quando resenhou o livro de Helouise Costa e Renato Silva (ENTLER, 2012, s/p).

¹⁹¹Perguntado como se deu a escolha dos fotógrafos da exposição “Paulo, José e Ademar – 3 Modernos”, Cannabrava responde: “Nós fizemos uma pesquisa sobre esses três autores, que eram bem desconhecidos. Levantamos toda a história deles, o que foi difícil porque, quando acabou o movimento fotoclubista, muitas obras se perderam – a família muitas vezes, jogava as fotos no lixo. Não havia uma continuidade. No caso desses três, as famílias guardaram inconscientes do valor material. Aliás, não existia muito essa noção de valor até há alguns anos. Acho que só a partir da publicação de **A Fotografia Moderna no Brasil**, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, que passou a se perceber a importância do movimento (CANNABRAVA apud FERREIRA, 2013, s/p).

Entler ressalta ainda que foi somente em fins da década de 1980 e começo de 1990, com estudos voltados para a biografia de alguns dos fotógrafos que participaram da experiência clubista, é que se pôde conhecer melhor a atuação política de muitos autores dessa geração, como a Caravana Farkas, de Thomas Farkaz, a cooperativa Unilabor de Geraldo de Barros, a militância anarquista da família Oiticica. E aponta ainda: “Mas me pergunto se não podemos chamar de política, por si mesma, a educação do olhar promovida pela nossa fotografia moderna” (ENTLER, 2012, s/p). Essa pergunta torna-se ainda mais relevante quando relacionamos ao próprio fotojornalismo, a educação do olhar promovida pela experiência clubista. O diálogo entre a produção clubista e o fotojornalismo foi maior do que poderiam supor os fotógrafos que negavam a fotografia moderna. Esse ponto foi ressaltado por Costa & Silva. Segundo os autores, esperava-se um milagre por parte dos fotojornalistas: que aceitassem o discusso da objetividade da fotografia, ao mesmo tempo em que fossem capazes de construir inteligentemente essa imagem, manejando os recursos próprios da fotografia. Procurando atender a essa demanda, o repórter fotográfico recorreu justamente ao vocabulário moderno “para oxigenar sua produção”: “(...) o desconhecimento dos laços que ligam o fotojornalismo à estética moderna faz com que ele se mantenha alheio a todo um nexo de filiações históricas, como se sua existência fosse autônoma e ditada apenas por necessidades funcionais, inquestionáveis” (COSTA & SILVA, 2004, p. 114). É fundamental perceber as diferentes formas de diálogo entre uma estética e outra. Se existem singularidades que marcam cada escolha, seja ela experimental ou documental, elas nunca são apenas *isso* ou *aquilo*. Elas são produtos híbridos, são sempre *isso e aquilo*.

Outra forma de divulgação dessa produção fotoclubista nos dias atuais são as exposições, não só as individuais, mas as que reuniram alguns dos associados do FCCB e com isso ressaltaram a produção conjunta do clube como uma produção moderna/modernista, como foi o caso da “Fragmentos – Modernismo na Fotografia Brasileira”, de 2007, focada na produção fotoclubista de um grande número de amadores, como Ademar Manarini, André Carneiro, Eduardo Salvatore, Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, German Lorca entre outros; a “Paulo, José e Ademar – 3 modernistas”, primeira mostra institucional da **sp-arte/foto** em sua sétima versão, destacando os trabalhos de Paulo Pires, José Yalenti e Ademar Manarini, em 2013; e a “Moderna para Sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú”, de 2014, todas com curadoria de Iatã Cannabrava. Nota-se também a inclusão de fotógrafos do FCCB ao catálogo de galerias, como é o caso, por exemplo, da Luciana

Britto Galeria, de São Paulo, representante de Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e Gaspar Gasparian ¹⁹², além da já citada aquisição do acervo do Bandeirante pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2015, divulgada pela exposição “Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede”.

O trajeto que levou a essa pesquisa começou pelo contato que tivemos com o catálogo da exposição de 2007, seguiu para o livro de Helouise Costa e Renato Silva, para os catálogos dos clubistas que ficaram mais conhecidos, como Geraldo de Barros, Thomas Farkaz, German Lorca, que por sua vez nos encaminhou para o boletim do FCCB: em cada um dos livros e catálogos que encontramos as referências a determinados acontecimentos da experiência da fotografia moderna brasileira citava o *BFC*, que em muitos casos era a única fonte disponível sobre o assunto. Nossa necessidade em trabalhar detalhadamente com os boletins está diretamente relacionada a isso. Assim, o interesse pela construção do espaço do fotoclube e de suas estratégias de ação para a criação de um campo de atuação para a fotografia artística foi se definindo como norteador da pesquisa, começando pelo espaço delimitado do fotoclube para o ampliado da cidade. No entanto, percebemos que para chegarmos ao espaço do fotoclube, precisávamos primeiro percorrer o espaço da cidade, acompanhar o trânsito dos fotógrafos nos afazeres diários dos usos e funções da fotografia documental, nos cruzamentos com os interesses políticos na construção da imagem da cidade e do estado de São Paulo através do bandeirismo, no cotidiano das lojas de produtos fotográficos, nas tentativas anteriores de criação de fotoclubes. Foi esse trânsito constante no espaço aberto da cidade que possibilitou o surgimento do espaço do fotoclube e de sua disposição para o embate pela fotografia como expressão artística, embrenhado nas questões de seu tempo, munido da apropriação do bandeirismo, do acesso a personagens do mundo da política, da indústria, do comércio, das artes. Entendemos que as fronteiras entre os espaços da cidade e do fotoclube são, a todo momento, necessariamente ultrapassadas.

A movimentação constante do fotoclube fez transitar suas imagens e seus interesses pela cidade e pela América Latina, da maneira como enfocamos as conexões entre fotoclubes quando ressaltamos a Argentina, o México e a intenção de realizar conjuntamente uma 1ª Exposição Latino-americana de Fotografia, em 1959. Dessa forma entramos em contato com as discussões historiográficas sobre os clubes de fotografia também e principalmente no México, evidenciando a necessidade de se historicizar a atuação desses clubes. Evidenciou-se ainda a pouca atenção que o assunto fotoclube despertou também entre os pesquisadores

¹⁹² Dados obtidos no catálogo da *sp-arte/foto/2014*, p. 96 – 99.

mexicanos nas pesquisas feitas na última metade do século XX, sendo abordado a partir das primeiras décadas do século XXI com maior interesse, principalmente através do trabalho com acervos fotográficos.

Nesse sentido é importante ressaltar os estudos recentes sobre Annemarie Heirinch. Em 2014 aconteceu a exposição “Estrategias de la Mirada: Annemarie Heinrich, Inédita” no Museo de Artes Visuales de la Universidad Tres de Febrero, organizada por Diana Wechsler, composta por mais de cem obras da fotógrafa, assim como de objetos de seu estúdio e escritos que produziu sobre fotografia. A documentação de Heirinch pertence ao arquivo da fotógrafa mantido pelos filhos também fotógrafos, Alicia e Ricardo Sanguinetti, que firmaram um contrato com a Universidade Tres de Febrero para que o Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa se encarregue de organizar, preservar e digitalizar o acervo. As fotos selecionadas para a exposição, assim como algumas outras que ficaram de fora, serão publicadas em livro sobre a fotógrafa previsto para ser lançado em abril de 2016. A produção de Annemarie Heirinch, como vimos, abarca a fotografia profissional que exerceu durante toda sua vida, assim como sua produção vinculada aos espaços dos fotoclubes e do grupo fotográfico La Carpeta de los Diez, assinalando o trânsito, a movimentação dos fotógrafos pelos espaços da cidade e da fotografia. A questão da experimentação foi um ponto ressaltado por Diana Wechsler como o disparador de seu interesse pela obra de Heirinch: “Este proyecto surgió a partir de mi interés por la obra de Annemarie, en especial por sus trabajos de experimentación con las luces y los reflejos en su serie de autorretratos, donde se advierte que tenía una estrategia de la mirada” (BLANC, 2015, s/p).

Procuramos mapear essa movimentação, essa conjugação de ações que envolveram a fotografia amadora e fotoclubista de maneira a evidenciar que, se ela inicialmente parece surgir de um ponto fixo, o fotoclube, na verdade esse ponto é apenas um dos nós de uma trama muito maior e complexa que se espraia, que ao mesmo tempo em que foi formado pela aglutinação de muitas linhas, essa formação só foi possível porque ele também soube expandir tantas outras linhas, em muitas direções. As ações e conexões do fotoclube com a cidade e com outros fotoclubes foi efetiva e teve o resultado esperado enquanto esse espaço se manteve ativo, em movimento, enquanto foi necessário e possível o enfrentamento pela fotografia artística em conjunto com questões culturais, políticas e sociais abrangidas por projetos identitários como o bandeirismo e a mexicanidade. A exposição dessas imagens, seu reconhecimento como parte importante de nossa história da fotografia, está presente nessa trajetória truncada, descontínua, efêmera, e paradoxal de uma modernidade que foi a nossa modernidade possível.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

REFERENCIA DAS FONTES – BOLETIM FOTO CINE:

Boletim Foto Cine. São Paulo, de maio de 1946 (nº1) a dezembro de 1962 (nº134).

À MARGEM DO NOSSO IV SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 1, maio de 1946.

ANNEMARIE HEINRICH EM SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 59, ano V, p. 26 - 27, março de 1950.

ANHEMBI E O X SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 68, ano VI, p. 6 - 8, dez. de 1951.

ASSIM SÃO OS BANDEIRANTES. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 127, ano XI, p. 42, nov. 1961.

BANDEIRANTE NO EXTERIOR, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 5, maio de 1946.

BARROS, Valencio de. As lições do Salão. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 2, fev. 1947.

_____. 30 anos de Fotografia. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 71/72, ano VI, p. 12 - 18, março-abril de 1952.

_____. História e Fatos da Fotografia em São Paulo. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 122, ano XI, p. 6 - 10, abril de 1961.

BRASIL REVISTA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 15, abril de 1948.

BIBLIOTECA, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 7, julho de 1946.

BRILHANTEMENTE ENCERRADO O VI SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 5, jan. de 1948.

BOLETIM NO EXTERIOR, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 5, set. de 1948.

BONIFICAÇÃO DE ÍRIS AOS SÓCIOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 14, ano II, p. 12, julho de 1947.

CARNEIRO, Dulce. “Inquérito – intelectuais brasileiros respondem: Fotografia é Arte?” In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 101, ano IX, p. 14 - 16, agost. nov. de 1956.

CATURRICES ADUANEIRAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 25, ano III, p. 17, maio de 1948.

CRÍTICA DO IX SALÃO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 53, ano V, p. 22 - 24, setembro de 1950.

CONCURSO ESTÍMULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 22, maio de 1950.

CONCURSO FOTOGRÁFICO “IV CENTENÁRIO” – CONCURSO PREPARATÓRIO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 84, ano VIII, p. 24, abril de 1953.

CONCURSO FOTOGRÁFICO “IV CENTENÁRIO”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, ano VIII, p. 24, out. dez. de 1954, p. 36.

CONCURSO “IV CENTENÁRIO”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 95, ano VIII, p. 16, abril de 1955.

COMPUR. Impressões sobre o V Salão. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 4, fev. de 1947.

CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E ARTÍSTICAS SOBRE OURO PRETO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 68, ano VI, p. 27, dez. de 1951.

CONTRIBUIÇÃO DA FOTOGRAFIA AO DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO, DA CIÊNCIA E DA CULTURA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 76, ano VII, p. 8-11, agosto de 1952.

CSORGEO, Tibor de. A missão e o campo de ação da fotografia moderna. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 31, ano III, p. 8 - 9, fev. 1948.

DEL CONTE, Alejandro. “Mais do que tudo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 8-9, maio de 1950.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE INFORMAÇÃO E O V SALÃO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 9, ano I, p. 3, jan. 1947.

DONATI, João. 1939 – 1948. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 6 – 7 – 15, abril de 1948.

DUARTE, Benedito Junqueira. “Um aniversário”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 37, ano IV, p. 4, maio de 1949.

ECOS DO X SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 69-70, ano VI, p. 28, jan. fev. de 1952.

ENLACE RECHUSLKI – FARKAS, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 35, ano III, p. 8, março de 1949.

ENTREGA DOS PRÊMIOS DA “Brasil Revista”. . *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 15, set. de 1948.

ENTREGUE AO PÚBLICO O VIII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 47, ano IV, p. 9, março de 1950.

EM PREPARATIVOS O VI SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 10, março de 1947.

ESCHEN, Fritz. “O homem por detrás da camera”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 40, ano VI, p. 6 - 7, agosto de 1949.

ESPÍRITO BANDEIRANTE, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 19, ano II, p. 18, nov.de 1947.

ESTATUTOS E REGULAMENTOS INTERNOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 4, ano I, p. 7, agosto de 1946.

ESTRUTURA ÍNTIMA DA OBRA DE ARTE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 68, ano VI, p. 27, dez. de 1951.

EXPOSIÇÕES CIRCULANTES. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 106, ano IX, p. 27, fev. de 1959.

EXPOSIÇÃO FRANCISCO ALBUQUERQUE: “A JANGADA”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 78, ano VII, p. 24, out. de 1952.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 12, março de 1947.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE JUAN PI. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 9, maio de 1950.

EXPOSIÇÃO TOMAZ J. FARKAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 39, ano IV, p. 14, julho de 1949.

EXPOSIÇÃO G. LORCA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 74, ano VII, p. 30, junho de 1952.

EXPOSIÇÃO GERALDO DE BARROS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 76, ano VII, p. 31, junho de 1952.

EXPOSIÇÃO GUILHERME MALFATTI. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 85, ano VIII, p. 19, dez. de 1953.

EXPOSIÇÃO DE JOSÉ OITICICA FILHO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 88, ano VIII, p. 11-15, abril de 1954.

EXPOSIÇÃO DE JOSÉ YALENTI – RETROSPECTIVA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 89, ano VIII, p. 11-15, maio de 1954.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE ADEMAR MANARINI. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 91, ano VIII, p. 13-16, agosto de 1954.

FILM PACK, “A obra para exposição”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 48, ano IV, p. 6-7, abril de 1950.

FOLHA DA MANHÃ, A. “Um marco na evolução da Arte Fotográfica”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, ano VII, p. 17, out./dez. de 1954.

FOTOGRAFIA NO INTERIOR DO ESTADO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 5, ano I, p. 7, setembro de 1946.

FLORENCE, Arnaldo Machado. Hercule Florence – pioneiro da fotografia. A descoberta da fotografia no Brasil em 1832. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 27, ano II, p. 4 – 8.

_____. Hercule Florence – pioneiro da fotografia. A descoberta da fotografia no Brasil em 1832 (continuação). *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 28, ano II, p. 4 - 10.

FUNDAÇÃO DO NOSSO CLUBE, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 5.

GAFE, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 134, ano XI, p. 30-31, nov./dez. de 1962.

GIRÓ, Marcel. “Literatur? NAAÃO! Fotografia! In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 39, 1956.

GUIMARÃES JR., Álvaro. “Impressões...”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 14 - 16, 1951.

GRUPO FOTOGRÁFICO “LA VENTANA”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 103, p. 30 – 32, s/d.

HÁ 110 ANOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 11, ano I, p. 5 – 9 -10, março de 1947.

“HABITAT” E O Xº SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 67, ano VI, p. 24, nov. 1951.

HOEPFFNER, Marta. “As possibilidades artísticas da fotografia”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 96, ano VIII, p. 10 - 14, jun./jul. de 1955.

IMPrensa E A FOTOGRAFIA NA BIENAL, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, ano VIII, p. 24 - 25, fev. mar. de 1954.

INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE SOCIAL, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 39, ano VI, p. 7-8, julho de 1949.

INAUGURAÇÃO DO ESTÚDIO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 13, ano II, p. 4, maio 1947.

INAUGURAÇÃO DO VII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 32, ano III, p. 4, dez. de 1948.

INSTANTÂNEOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 16, out. de 1951.

ÍRIS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 13, jan. de 1948.

JOSÉ OITICICA FILHO, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 13, ano II, p. 12, maio 1947.

LIMA, Aldo A. de Souza. “A cor no X Salão”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 27, 28, 29, 34, out. de 1951.

MACHADO, Aníbal. “O fotógrafo Valério”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 33, ano III, p. 8, janeiro de 1949.

MACHADO, Lorival Gomes. "O XIII Salão Internacional de Arte Fotográfica". In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, ano VIII, p. 15, out./dez. de 1954.

MACHADO, Leão. "Auto dos retratos". In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 89, ano VIII, p. 8 - 10, maio de 1954.

MAIS UM SEMINÁRIO DE FOTOGRAFIA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 45, ano VI, p. 15-18, jan. de 1950.

MÃOS À PALMATÓRIA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 2, jan. de 1948.

MÁXIMAS E MÍNIMAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 7, junho de 1946.

MORAES, Frederico. "A fotografia como forma artística". In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 106, ano IX, p. 8 - 10, fev. de 1959.

MONUMENTO A HERCULE FLORENCE EM CAMPINAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 134, ano XI, p. 15, nov./dez. de 1962.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK COMEMORARÁ SEU 25º ANIVERSÁRIO COM UMA EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA! *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 88, ano VIII, p. 24-25, abril de 1954.

NOSSO 1º CONCURSO ESTÍMULO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 58, ano V, p. 30-31, fev. de 1951.

NOSSO BOLETIM EM CONCURSO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 21, nov. 1943.

NOTA DO MÊS, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 2, maio de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 2, junho de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 3, ano I, p. 1, julho de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 5, ano I, p. 1, setembro de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 6, ano I, p. 1, outubro de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 7, ano I, p. 1, novembro de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 9, ano I, p. 1, janeiro de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 1, fevereiro de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 11, ano I, p. 1, março de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 14, ano II, p. 1, junho de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 19, ano II, p. 1, nov. de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 20, ano II, p. 1, dez. de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 1, jan. de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 3, abril de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 26, ano III, p. 1, junho de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 28, ano III, p. 1, agost. de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 1, abril de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 1, maio de 1950.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 1, set. de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 55, ano V, p. 1, nov. de 1950.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 58, ano V, p. 1, fev. de 1951.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 63, ano VI, p. 5, jul. de 1951.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 5, out. de 1951.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 73, ano VII, p. 7, maio. de 1952.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 86, ano VIII, p. 7, jan. de 1954.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, ano VIII, p. 7, fev.mar. de 1954.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 13, jun. jul. de 1956.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 104, ano IX, p. 7, dez. de 1959.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 106, ano IX, p. 7, fev. de 1959.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 107, ano IX, p. 7, mar. de 1959.

OFERTADO AO CLUBE, UM BUSTO DE HERCULES FLORENCE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 32, ano III, p. 6, dezembro de 1948.

O QUE É O FOTO CINE-CLUBE BANDEIRANTE?. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 19, ano II, p. 15 - 17, nov. de 1947.

O VI SALÃO NA OPINIÃO DA CRÍTICA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 20, ano II, p. 11, dez. de 1947.

PFEIFFER, Wolfgang. “A fotografia e a II Bienal”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, ano VIII, p. 8-9, fev.mar. de 1954.

P. S. M. O 7º aniversário do Clube. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 1, junho de 1946.

PEDEM-NOS FOTOGRAFIAS, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 5, ano I, p. 6, setembro de 1946.

POLACOW, Jacob. “Arte Fotográfica em seus aspectos locais”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 6-9, nov. de 1949.

PRESIDENTE DA “FIAP” EM SÃO PAULO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 61, ano IV, p. 26 - 27, maio de 1951.

PRIMEIRO CURSO DE FOTOGRAFIA POR CORRESPONDÊNCIA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 17, abril de 1948.

PROF. PAULO FLORENCE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 41, ano IV, p. 8, setembro de 1949.

RELATÓRIO DA DIRETORIA, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 57, ano V, p. 28 – 35, jan. 1951.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRAFICA, V. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 4, ano I, p. 6, agosto de 1946.

SALÃO INTERNACIONAL, V. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 7, ano I, p. 5, novembro de 1946.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, V. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 9, ano I, p. 2, jan. de 1947.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, VII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 8, set. de 1948.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, VIII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 11 - 12, nov. de 1949.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, VIII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 44, ano IV, p. 10, dez. de 1949.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA, VIII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 46, ano IV, p. 16, fev. de 1950.

SALVATORE, Eduardo. Fotografia também é arte. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 3, ano I, p. 1, julho de 1946.

_____. Notas sobre o momento fotográfico. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, ano IV, n. 67, nov. de 1951.

_____. Um pouco de história... *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 108, ano IX, p. 10 – 15, abril de 1959.

_____. À margem do IV Salão. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 1, maio de 1946.

SARTORETTO, José Natal. “Do Figurativo ao Abstrato, todas as tendências da Arte”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 104, ano IX, p. 22-24, dez. de 1959.

SEMINÁRIO DE ARTE FOTOGRÁFICA. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 40, ano VI, p. 12, agosto de 1949.

SEMINÁRIO DE FOTOGRAFIA. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 74, ano VII, p. 20 - 23, junho de 1952.

SCAVONE, Rubens Teixeira. “O XII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 86, ano VIII, p. 8, 9 e 26, jan. de 1954.

_____. “O XV Salão de Internacional de Arte Fotográfica”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 102, ano IX, p. 10-13, dez. de 1956 / jan. de 1957.

_____. “XVIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 112, ano X, p. 8, dez. de 1956 / jan. de 1957.

_____. “Diagnóstico do Subjetivo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 97, ano IX, p. 8 – 13, agost./out. de 1955.

_____. “Considerações sobre o FOTOGRAMA”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 101, ano IX, p. 23 - 26, agosto de 1956.

SOLENEMENTE INAUGURADO O VI SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 20, ano II, p. 3, dez. 1947.

THEVENET, André. “Sentido moderno da fotografia atual”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 14 - 18, jun./jul. de 1956.

_____. “Sentido moderno da fotografia atual”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 101, ano IX, p. 18 - 21, agosto de 1956.

TRES ARROYOS EM SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 26, ano III, p. 7, junho de 1948.

- TROFÉU BANDEIRANTE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 26, jun. – jul de 1956.
- UM ACONTECIMENTO ARTÍSTICO-SOCIAL. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 53, ano V, p. 19 - 20, set. de 1950.
- UMA GRANDE EFEMÉRIDE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 71/72, ano VI, p. 24 – 26, março/abril de 1952.
- UM POUCO DE HISTÓRIA... *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.1, ano I, p. 3, maio de 1946.
- VALIOSA DOAÇÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.7, ano I, p. 4, novembro de 1946.
- VISITANTE ILUSTRE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 18, ano II, p. 5, out. de 1947.
- _____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 25, ano III, p. 17, maio de 1948.
- VISTOU S. PAULO UM DIRETOR DAS “INDÚSTRIAS FRANK & HEIDECHE”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 30-31, out. de 1951.
- WYER, Maurice Van de. “O X Salão Internacional de São Paulo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 6 - 7, out. de 1951.
- ZANINI, Walter. “Fotografia, arte?”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 92, ano VIII, p. 13-14, set. de 1954.
- 1ª CONVENÇÃO BRASILEIRA DE ARTE FOTOGRÁFICA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 56, ano V, p. 19, dezembro de 1950.
- 20º ANIVERSÁRIO DO “BANDEIRANTE”, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 109, ano IX, p. 22, abril de 1959.
- 30º ANIVERSÁRIO DO “CORREO FOTOGRÁFICO SUDAMERICANO”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 58, ano V, p. 25, fev. de 1951.
- X SALÃO NA OPINIÃO DE ÍRIS, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 67, ano VI, p. 18 - 19, nov. de 1951.
- XI SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 75, ano VII, p. 28, jul. de 1952.
- XII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 86, ano VIII, p. 12-15, jan. de 1954.

Catálogo dos Salões Anuais de Arte Fotográfica - FCCB:

NOSSO PRIMEIRO SALÃO, O. Catálogo do Primeiro Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, São Paulo: Gráfica Municipal, 1942, p. 1 - 3.

REFERENCIA DAS FONTES – BOLETIN DEL CLUB FOTOGRÁFICO DE MÉXICO:

AGUNDIS, C. “Ecos de la junta anterior”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 6, vol. I, s/p, jun. de 1949.

AMPUDIA, Manuel. “Editorial”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 2, vol. II, s/p, feb. de 1950.

ARANA, Héctor. “Sección Cinematográfica”. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 7, vol. I, p. 6, jul. de 1949.

FERNANDEZ, Jorge Fernandez. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 10, vol. I, s/p, oct. de 1949.

GUTIÉRREZ, Juan. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 2, vol. I, s/p, fev. de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 3, vol. I, s/p, marzo de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 4, vol. I, s/p, abril de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 11, vol. I, s/p, nov. de 1949.

LADOR. "Sección Femenil". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 6, vol. II, p. 35, jun. de 1950.

MARTÍNEZ, Rafael. "Ecos de la junta anterior". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 2, vol. I, s/p, fev. de 1949.

MATA, Juan. "Buenas Artes". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 6, vol. I, s/p, jun. de 1949.

SOCIOS DEL CLUB FOTOGRAFICO DE MÉXICO. *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 1, vol. I, s/p, enero de 1949.

SOLÍS, Juan Cortés. "Ecos de la reunión anterior". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 11, vol. II, p. 22, nov. de 1950.

VISOR. "Noticiero". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 3, vol. I, s/p, marzo de 1949.

_____. "Noticiero". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 5, vol. I, s/p, mayo de 1949.

VIVES, Francisco. "Nuestro próximo salón". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 5, vol. I, s/p, maio de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México. México*, Ciudad de México, n. 5, vol. VIII, p. 9, sept. de 1956.

Catálogos e reportagens – La Ventana:

La exposición 1956 del Grupo Fotográfico "La Ventana" – Catálogo de exposição. 6 fls, Casa del Arquitecto, México, DF, 1956.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ACEVEDO, Esther. "Una forma inmediata de construir una historia: México 1863-1867". In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 42 - 49.

ACHUGAR, Hugo. "Prólogo". In: **A cidade das Letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 11 – 15.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário. **De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero II: Chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 92.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira: a História da historiografia de Afonso de Taunay (1911 – 1939)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANJOS, Moacir dos. “De lixo e poesia”. In: RENNÓ, Rosângela. **Menos – Valia [Leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 31 – 39.

AVILÉS, Mayra Mendoza. “México Pintoresco o la suave pátria de Hugo Brehme”. In: **Alquimia**. Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 60-67. .

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “Dois fotografos alemães em terras americanas: Hugo Brehme e Theodor Presing”. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (org.) **Olhares sobre narrativas visuais**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2012, v. 1, p. 107 – 122.

_____. “A fotografia nas revistas culturais latino-americanas: as experiências das revistas *S.Paulo* (Brasil, 1936) e *Rotofoto* (México, 1938)”. In: **Domínios da Imagem** (UEL), v. IV, 2011, p. 53-62.

_____. “Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis”, en BOHOSLAVSKY, Ernesto, GEOGHEGAN, Emilce y GONZÁLEZ, María Paula (coords.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina. Actas del taller de reflexión TRAMA*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011.

_____. **A fotografia a serviço de Clio**. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BARDI, Pietro Maria. **Em torno da fotografia no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARROS, Geraldo de. **Sobras**: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Fotoformas**: Geraldo de Barros. São Paulo: SESC São Paulo, 1999.

BLANC, N. “Annemarie Heinrich: el lado desconocido de la gran fotógrafa”. In: **La Nación**, 17 fev. 2015. Acessado em 16 de dezembro de 2015. Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/1769005-annemarie-heinrich-el-lado-desconocido-de-la-gran-fotografa>>

BECHERINI, Aurélio. **Aurélio Becherini**. Textos: Rubens Fernandes Júnior, Angela C. Garcia, José de Souza Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91 – 107.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BILLETER, Erika. **Canto a la realidad**: fotografía Latinoamericana 1860-1993. Madrid: Lunwerg Editores S.A., 2003.

BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Fotografia: desafios da interdisciplinaridade. **Estudos Ibero-Americanos**, PUC-RS, v. 31, n. 2, p. 41- 51, dez. 2005.

CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. **São Paulo – 450 anos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 2, janeiro de 2004.

CAMARGO, Daisy. “*Strip-tease* no sarau: os trinta Valérios”. In: **Patrimônio e Memória**, São Paulo, UNESP, v. 9, n. 2, p. 57-70, julho-dezembro de 2013.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. **Fotografia. Cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antônio. “Sérgio Milliet, crítico”. In: GOLÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) **Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 17 – 35.

CANNABRAVA, Iatã. **Moderna para sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú**. Catálogo. São Paulo: 2014. Texto virtual acessado em 28 de junho de 2014 <http://d3nvljy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/01/texto_curatorial.pdf>

_____. **fragmentos. Modernismo na fotografia brasileira**. São Paulo: Galeria Bergamin, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **O movimento de 1932. A causa paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Multidões em Cena. Propaganda Política no Vargasismo e no Peronismo**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CÁRDENAS, Oralia García; ROSA, Juan R. Monroy de la. “Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 23 – 29.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Brasil, um refúgio nos trópicos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 21 – 46.

CHIODETTO, Eder (org.). **German Lorca**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COELHO, George Leonardo Seabra. Cassiano Ricardo: Marcha para Oeste e Martim Cererê um projeto de Estado Autoritário. In: **II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG**. Goiânia: Goiás, 2009, p. 1 – 25. Disponível em: <http://pos.historia.ufg.br/uploads/113/original_IISPHist09_GeorgeLeonaCoelho.pdf> Acesso em 11 mar. 2014.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodriguez da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

_____. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 261-292.

_____. Escola Paulista de Fotografia – uma vanguarda possível? In: **VANGUARDAS E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS**, 2005, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas: UNICAMP, 2005, p. 1-16. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013

DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (org.). **A Revolução Impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800**. Trad. Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

DUARTE, Benedito Junqueira. **B. J. Duarte: caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ENTLER, Ronaldo. “Experimentação e Engajamento”. In: *Icônica*. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/experimentacao-e-engajamento/>
Acessado em 18 de junho de 2015.

FABRIS, Annateresa. Uma sensação estranha, que faz pensar. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 175-189.

_____. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 11 – 37.

FACIO, Sara. **El espectáculo en la Argentina – 1930, 1970 – Annemarie Heinrich**. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 1987.

FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2000.

_____. Imigração: cortes e continuidades. In: **História da Vida Privada no Brasil, 4**. In: NOVAIS, Fernando Antonio & SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.13 – 61.

FEITOSA, Raul. **Bandeirante. 70 anos de história na fotografia**. Camboriú, SC: Photos, 2013.

FERNANDES JR., Rubens. B. J. Duarte. Invenção e modernidade na fotografia documental. In: FERNANDES JR., Rubens (org.) **B. J. Duarte: Caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 12-21.

_____. **Labirinto e Identidade: panorama da fotografia no Brasil – 1946 – 98**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (texto e org.). **Sobras: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. “Históricas revistas de fotografia”. In: *Icônica*. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/>
Acessado em 18 de junho de 2015.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERREIRA, Helder. “Vanguarda revisitada”. In: *Cult*, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/08/vanguarda-revisitada/> Acesso: 11 de junho de 2015.

FIGARELLA, Mariana. **Edward Weston y Tina Modotti en México**. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Trad. Pedro Miguel Frade. Mafra: Vega, 1995.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. In: **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 79 – 98.

_____. “O discurso não deve ser considerado como...” In: **Ditos e Escritos VII: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 220 – 221).

GAENSLY, Guilherme. **Guilherme Gaensly**. Com textos de: Boris Kossoy, Rubens Fernandes Júnior, Hugo Segawa. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo, Ática, 1975.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **A arte de um negócio: a febre photographica: São Paulo 1862 – 1886**. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GASPARIAN, Gaspar. **Gaspar Gasparian: um fotógrafo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

GIL, Antonio Carlos Amador. “As culturas indígenas e a nação: negação ou valorização? A imagem do indígena construída pelo indigenismo mexicano pós-revolucionário na primeira metade do século XX”. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v. 18, n. 34, p. 339-359, dez. 2011.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando Antonio & SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 489 – 558.

GUTIÉRREZ, Ramón, "Historia de la fotografía en Iberoamérica - Siglos XIX - XX". In: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y GUTIÉRREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 345-509.

KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: artes e culturas visuais”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. – jun. 2006.

KOSSOY, Boris. “Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850 – 1950)”. In: PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387-455. v. 2.

_____. **Dicionário Histórico – Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

_____. **Realidade e Ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LACERDA, Aline Lopes de. “A ‘OBRA GETULIANA’ ou como as imagens comemoram o regime”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 241 – 263.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas, SP: Papyrus, 1986.

LIMA, Solange Ferraz de. CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias. Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCCA, Tânia Regina de. (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 29 – 60.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 59 – 82.

LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro**. São Paulo: Annablume, 2004.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. “A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: *O Estado de S. Paulo*”. In: **História**. São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 61-91.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENDES, Ricardo. **Pensamento Crítico em Fotografia. Antologia Brasil – 1890-1930**. São Paulo: FUNARTE, 2013.

_____. **Fotografia e Modernismo: um breve ensaio sobre ideias fora de lugar**. Texto on line acessado pela última vez em 28 de junho de 2014 <<http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>>

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MIBELBECK, Reinhold (org.). **La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia**. Trad. Pedro Guilermet. Madrid: Espanha, 2001.

MISSELBECH, Reinhold. “A última fase”. Tradução de Liliam Lopes. In: BARROS, Geraldo. **Fotoformas**. Munich: Prestel, 1999, p. 74 – 84.

MONSIVÁIS, Carlos. **Maravillas que son, sombras que fueron**. La fotografía en México. México: Ediciones Era, 2012.

MONTEIRO, Charles. “O lugar da fotografia frente a outras imagens e sua função social na elaboração de uma nova visualidade urbana moderna nas revistas ilustradas dos anos de 1920”. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH**, 26, 2011, São Paulo. Anais... São Paulo, jul. 2011, p. 1-9.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NEGRETE, Claudia. “José Luis Requena y la Sociedad Fotográfica Mexicana”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 38.

OCHOA, Arturo Aguilar. **La fotografía durante el império de Maximiliano**. México: Universidade Nacional Autónoma de México, 1996.

PASTORE, Vincenzo. **Na rua. Vincenzo Pastore com um ensaio de Antonio Arnoni Prado**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelita. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia. Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 233 – 259.

PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história Comparada da América Latina”. In: *Revista de História*, 153 (2º - 2005), p. 11 – 33.

_____. “Desafios do historiador brasileiro face às utopias latino-americanas do século XX”. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, julho de 2011, p. 1 – 12.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (org.). **Thomaz Farkas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O cotidiano da República: elite e povo na virada do século**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Quatro gerações Chambi. Martín Chambi/julia Chambi/Teo Allain Chambi/Andrés Fernando Allain. Catálogo de exposição. Com textos de: ARAÚJO, Marcelo Mattos; MOURA, Diógenes; CHAMBI, Teo Allain; CARPIO, Manuel Julio Vera del. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

RENNÓ, Rosângela. “Foto Cine Clube Bandeirante no Masp: entrevista com a curadora Rosângela Rennó”. In: **Revista de Fotografia ZUM**. Dezembro de 2015. Acessada em 15 de dezembro de 2015. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/radar/fccb-masp-entrevista-rosangela-renno/>>

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)**. 17ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Viagem no tempo e no espaço (memórias)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

RODRÍGUEZ, José Antonio. **Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana**. México: Museo Fraz Mayer; Artes de México, 2002.

_____. **Fotógrafas en México – 1872 – 1960**. Espanha: Editorial Turner, 2012.

_____. “Contra la mirada opulenta”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 4-5.

_____. “Revista para aficionados y profesionales”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 39-40.

RODRÍGUEZ, Daniel Escorza. “Los inicios de Agustín V. Casasola como reporter-fotógrafo”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 25-35.

ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 82.

SALVATORE, Eduardo. **Uma Sensibilidade Revelada**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995, p. 215-216.

SILVA, Renta Rufino da. “Sérgio Milliet: um projeto modernista de literatura, entre o Brasil e a Europa”. In: XXVII Simpósio Nacional de História – ANPHU, Natal, RN, p. 1-15, julho de 2013.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. Fascinante Fascismo. In: **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre, LP & M editores, 1986, p. 59 – 83.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frenéticos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

VASQUEZ, Pedro (coord.) **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50**. Projeto de Preservação e Pesquisa da Fotografia. Textos de César Oiticica e Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Departamento de Editoração da Funarte, 1983.

ZENDEJAS, Patricia Massé. “La exagerada práctica de la fotografía en México”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 7-13.

_____. “Tarjetas de visita: espectáculo y apariencia”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 36-41.

TESES E DISSERTAÇÕES

ABUD, Katia Maria. **O sangue itimorato e as nobilíssimas tradições (A construção de um Símbolo Paulista: O Bandeirante)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

FERNADES JR., Rubens. **A fotografia expandida**. 190 f. Tese (Doutorado em História da Arte) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

FERRETTI, Danilo José Zioni. **A construção da paulistanidade. Identidade, Historiografia e Política em São Paulo (1856 – 1930)**. 397 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

GRATIVOL, Kariny. **Viajante incansável. Trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising**. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GUIMARÃES, Silvana Goulart. **Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo – o DIP e o DEIP**. 386 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós – graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

LENZINI, Vanessa Sobrino, **Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948 – 1951)**. 168 f. Dissertação de mestrado – UNICAMP, fevereiro de 2008.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **FOTOFORMAS: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **Verdade ou Mentira?** Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca. 191 fls. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Programa de pós-graduação Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TAKAMI, Marina Castilho. **Fotografia em marcha: revista S.Paulo – 1936**. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.